The Annals of ”Dunarea de Jos” of Galati

Fascicle XXV

ARTSResearch

Year 5/2021

Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galaţi

Fascicula XXV

CercetARTE

An 5/2021



GALATI UNIVERSITY PRESS
2021

Colecția ARTE

Galati University Press – Cod CNCSIS 281

Editura Universităţii „Dunărea de Jos” din Galați
Str. Domnească, nr. 47, 800008 – Galaţi, ROMANIA
Tel. 0336 13 01 39; Fax: 00 40 236 46 13 53
gup@ugal.ro

“DUNĂREA DE JOS” UNIVERSITY OF GALATI, FACULTY OF ARTS
INTERDISCIPLINARY CENTER OF ARTISTIC STUDIES GALAȚI, ROMÂNIA

Revista Analele Universităţii „Dunărea de Jos” din Galați, Fascicula XXV, CercetARTE este indexată în baza de date internaționale EBSCO

ISSN 2601-2979

Comitetul *peer-review* :
Muzică

Prof.univ.dr. Paolo Bosisio (L'Università degli Studi di Milano), Prof. univ. dr. Tatiana Pocinoc (UNAGE Iași), prof. univ. dr. Constantin Stanciu (UNAGE Iași), conf. univ. dr. Cristian Sandu (Academia de Muzică *Gheorghe Dima,* Cluj), prof. univ. dr. Teodor Niță (UGAL Galați), prof.univ.dr. Gabriel Bulancea (UGAL Galați)

Arte plastice

Prof. univ.dr. Marlena Preda Sânc (UNARTE București), prof. univ.dr. Atena Simionescu (UNAGE Iași), conf. univ. dr. Cristian Ungureanu (UNAGE Iași), conf. univ. dr. Tudor Ioan (UGAL Galați)

Teatru

Doccente Marco di Stefano, regizor și autor dramatic (Scuola del Teatro Musicale, Milano), Cercetător Artele Spectacolului Caterina Trifirò((L'Università degli Studi di Messina), Prof. univ .dr. habil. Mircea Gheorghiu (UNATC *I. L. Caragiale* București), conf. univ. dr. Mihaela Bețiu (UNATC *I. L. Caragiale* București), conf. univ. dr. Habil. Otilia Huzum (Universitatea de Vest Timișoara), conf. univ. dr. Irina Scutariu (UNAGE Iași), conf. univ. dr. Radu Horghidan (UGAL Galați)

CUPRINS

CONTENTS

O recenzie a proiectului artistic ”Plastic Pandemia”
Artist: Monica Turcu; Curator: Vincentziu Pușcașu
Galați, 20 iulie 2022

Lect. univ. dr. Pușcașu Vincentziu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
vincentziu.puscasu@ugal.ro

Abstract:

This article is a review of the Plastic Pandemia exhibition by visual artist Monica Turcu. Hosted by the Serfioti Gallery in Galati, the artistic project brought together creations made between 2020-2022, being an analysis of the experiences of the lockdown caused by the covid 19 pandemic. The optics proposed by the artist have a double meaning - on the one hand, it is a critical evaluation of the expressive possibilities of art installations; on the other hand it is an activist speech for saving the planet and raising awareness of environmental issues. This review represents a complementary material (revised and adapted) to the curatorial texts and the presentation of the opening on July 20, 2022.

Key words: contemporary art; exhibition, Plastic Pandemia, Monica Turcu, visual artist, curator.

Prezentare generală:

Proiectul Plastic Pandemia vizează chestionarea problematicilor consumeriste ale societății actuale, în speță a dependenței transgresive pe care omul contemporan o are față de elementele și materiile prime artificiale. Utilizarea extensivă (și, nu de puține ori, abuzivă) a maselor plastice, precum și obsesia pentru înserierea și reducționismul funcțional al obiectelor comune sunt factorii generatori, iterați și potențați într-o serie de instalații site-specific, către constituirea unui veritabil monument al decadenței. Prin disocierea (tacită) de particularitățile discursului activist (și, prin extensie, de reverberațiile politizării acestui subiect), Monica Turcu propune o abordare anacronică a fenomenului contaminării, o radiografie a comportamentelor pe care omul contemporan le instanțiază în raport cu plasticul. Dictată de beneficiile avansului tehnologic, relaționarea endemică

a fiecăruia în raport cu masele plastice prefigurează un iminent scenariu pandemic. Instalațiile artistei prezumă o ipotetică reconfigurare a formatelor artistice, plecând de la premisele zorilor erei post-umane.

În viziunea acesteia, elementul de specificitate al inițiativei artistice este o consecință a exteriorizării dimensiunii patafizice a crizei medicale pe care o traversează umanitatea. Aceasta, contrapusă crizei identitare în siajul căreia arta și cultura contemporană se plasează, prefigurează o constantă negociere și/sau resemantizare a axiomelor semnificației artelor. Temporizarea (și procesualitatea) actului artistic, respectiv generarea unor meta-structuri discursive, constituie miza centrală a actului expozițional. De aici emerge și statutul epistemic al proiectului Plastic Pandemia. Ipoteza de lucru a artistei Monica Turcu prezumă că materialul plastic, prin natura lui sterilă și ignobilă (după cum afirmă Barthes in *Meditații*), substituie „specificitatea vieții unui obiect” cu utilitarismul (o formă de reducționism)(R. Barthes, 1977). Demersul ei presupune „reanimarea” obiectelor plastice post-umane și proiectarea lor într-un orizont profund anti-uman. Lucrările (mai concret, obiectele instrumentate) devin veritabile relicve ce nu și-au trăit (și nici nu își vor trăi) niciodată viața. Aceste post-ready-mades configurează o realitate iminentă, ce se află la granița dintre cataclism (gr. *Kata+klusein*, revărsarea de ape ce obliterează identitatea) și dezastru (gr. *Dis+astros*, steaua rea, intervenția brutală a hazardului). (Ș. Capmare, 2020).

Pregnanta rezonanță politică a culturii vizuale contemporane (în speță, formele „partizane și militantiste” ale reprezentării) a instaurat o veritabilă tiranie semantică a expresiei artistice de factură/inspirație ecologistă. În aceste problematici, varietatea discursului artistic asumat se înscrie în siajul materialismului (mai mult sau mai puțin dialectic) „imanent”. Demersul investigator (și instigator, pe alocuri) al artistei Monica Turcu vizează potențialitatea „plasticității” artelor plastice, o veritabilă „reconstrucție” a postmodernei „deconstrucții” a consumerismului sau a problemelor de mediu. Plecând de la premisa *arte pover(a)*-istă a veridicității artei ce naște din reziduri și perisabilități, creația sa izolează plasticul (n.a. fr. Arts plastiques, lat. *Ars* + gr. *Plastikos*) și îl contextualizează într-un discurs al paradoxului, al inadvertențelor distopice, al fetișismului, al marginalului ori a absurdului. Îndrăzneața propunere a artistei vizează proiectarea unei mize epistemice distincte, în care percepția se fundamentează pe recircularea (sau mai bine zis reciclarea) sensului materialităților. Abandonarea resurselor clasice („Fondul *plastic*”), a identității artistice conservatoare („Uniunea Artiștilor *Plastici*”) sau a dezideratelor capitalismului

contemporan (de la polimeri la „*plastic* surgery”) prefigurează invitația la reflecție (și dezbatere) în problematici ce țin de acest omniprezent material (V. Pușcașu, 2022).

Monica Turcu propune o alternativă artistică necesară unei eventuale reinventări a formelor de expresie decrepite, a lamentărilor vizuale și al convenționalismului specific contextul artistic regional. Optând în favoarea configurării unui conținut reprezentațional adecvat tendințelor artistice internaționale, ea promovează practicile experimentale și multipla stratificare conceptuală. Plasându-și creația la granița „turnantei iconice” postulată de William J. T. Mitchell, artista propune configurarea unei dialectici vizuale a relației concept-obiect (W.J.T. Mitchell, 2017). Prin instrumentarea meta-narativelor, prin stilistica specifică, respectiv contrapunând viziunea artistică particularităților contextual-curatoriale, artista invită publicul să adopte o poziție reflexivă față de corpusul expozițional, îndemnând la experimentarea și conștientizarea durerii unei lucidități ce își conține însăși recompensa. Din această perspectivă, Monica Turcu propune resemantizarea practicii artistice în jurul unei veritabile estetici dialogice, din care putem extrage hegelianul „moment dialectic necesar”. În continuare, voi analiza patru lucrări de referință expuse în cadrul proiectului *Plastic Pandemia:*

Lucrarea 1: *Fake News* (2022)

Descriere formală: *Instalație media – televizor de epocă și două măști de gaze. Măștile sunt puse pe câte un cap de manechin cu ochii închiși. Ambele sunt panotate la cota 1.6 m, iar TV-ul este amplasat pe podea. Filtrul măștii și televizorul sunt conectate cu un furtun flexibil. Pe ecran rulează un video-montaj.*

Propunerea expozițională a Monicăi Turcu realizează un excurs dialectic pe marginea temei spațialității familiare și a problematicilor societății contemporane. Pornind de la actualitatea subiectului „fake-news”-ului, lucrarea instanțiază o veritabilă analiză fenomenologică (imagistică) a consumului de media în zilele noastre. Lucrarea reproduce vizual echivalentul lingvistic al intoxicării (motivul măștilor militare de protecție chimică/bacteriologică), metaforizând ideea asaltului informatic și a polarizărilor de opinie. Contextul pandemic în care se află societatea de astăzi, respectiv limitarea abilității de mișcare și sentimentul claustrării în spațiul intim transformă televizorul într-un veritabil refugiu abstract. Sub pretextul necesității de a fi conectat și informat, sau poate prin inocența curiozității sau a divertismentului, sticla televizorului generează un concret flexibil și arbitrar, prin care privitorul se eliberează de toxicitatea vicisitudinilor traiului de zi cu

zi. Sub aparența mobilității absolute oferite de telecomandă, ce reușește să transpună printr-o apăsare de buton fie eroul și acțiunea hollywoodiană, fie savanele africane ale documentarului, fie studiourile de știri din Buftea, spațialitatea concretă și realul uman sunt dematerializate invariabil. Elementele constituente ale instalației chestionează ideea refugiului: este oare realitatea toxică? Este oare indispensabil acest kit de supraviețuire? Privarea de mobilitate și izolarea în spațiul individual conduce la escapismul față de realitatea tranșantă, însă ne plasează în „tranșeele" războiului informațional. Prin lucrarea sa, Monica Turcu angajează critic noțiuni precum familiaritatea spațiului intim, relevanța actualității și nevoia publicului de informație, respectiv polarizările de opinie din media.

Lucrarea 2: *Analog inbox* (2021)

Descriere formală: *Instalație – set de cutii poștale vechi și un morman de scrisori. Cutiile poștale sunt dispuse pe trei rânduri, panotate echidistant, în paralel, la cotele 0.8, 1.3, 1.8 m. Mormanul de scrisori este amplasat pe podea (1000 de scrisori în plicuri sigilate), la distanță apropiată de cutii.*

Cea de-a doua abordare a Monicăi Turcu vizează congruența a trei teme majore: comunicarea prin cuvânt scris, non-locul lui Auge (M. Auge, 1995) și memoria istoriilor posibile. Pornind de la ideea constituirii unei arhive de gânduri, idei și mesaje elaborate de publicul Monicăi Turcu către „un prieten ipotetic", instalația chestionează posibilitatea definirii cutiei poștale în termenii unui obiect-martor. Totodată, lucrarea semnalează începuturile dispariției acesteia din viața contemporană. Avansul tehnologic al prezentului a transformat scrisoarea într-o formă de comunicare decrepită, redundantă și indezirabilă. De asemenea, în instalația propusă, cutia poștală (sau mai bine zis, spațiul destinat corespondenței) comportă o transformare structurală către conceptul non-locului – este tranzitiv, vag determinat (non-geometric) și presupune anonimitate (sau depersonalizare). Asemenea „Exhibition that never happened"-ului Sandrei Strele, memoria unor istorii alternative se materializează sub forma unei colecții de scrisori fără destinatar, plasate în proximitatea unor cutii poștale ieșite din uz. Problematica familiarității spațiului uman și depersonalizarea acestuia este conturată prin anti-utilitarismul lucrării – scrisorile ce nu vor fi citite niciodată, respectiv cutiile poștale ce nu le vor găzdui niciodată. Non-locul descris de instalația artistei sugerează disoluția raportului de referențialitate dintre adresă și spațiu, destinatar și emițător, respectiv mesaj și conținut. Cutia poștală devine obiect-martor al existenței umane,

depozitar și girant al unei comunități, respectiv colectorul parcursului vieții individuale. Identitatea ei se configurează contextual, prin însuși conținutul pe care îl deține: scrisori, cărți poștale, facturi sau oferte promoționale. Instalația este o vivisecție a unui mod de comunicare ce nu mai este practicat, dar și o cronică a transformării unui obiect în *non-lieux*.

Lucrare 3: *Foucault`s clinical gaze* (2021)

Descriere formală: *Instalație obiect – colac de toaletă din plastic auriu. Toată suprafața colacului este vopsită metalizat, în planul capacului se află o gaură în care este introdus un vizor auriu. Colacul este panotat pe suprafața de expunere (perete), capacul fiind deschis în unghi de 20-30º față de planul peretelui.*

Cea de-a treia lucrare ce mi-a atras atenția în expoziția Monicăi Turcu este o interpretare critică a spațiului intimității și meditației. Raportarea artistei față de subiect este ironic-moralizatoare, instalația obiect fiind o chestionare aluzivă a statutului creației de artă, respectiv a paradigmelor „academiste” de consum cultural. Lucrarea propune un regim estetic al privirii non-expectative, o veritabilă materializare artistică a maximei lui Nietzsche: „(...) and if you gaze long enough into an abyss, the abyss will also gaze into thee” (F. Nietzsche, 1886) (este și motivul pentru care vizorul este pozițonat către exteriorul capacului). De asemenea, lucrarea își extrage substratul axiologic și se revendică din kantiana „privire estetică detașată”, optică prin intermediul căreia obiectele de uz comun pot fi înnobilate de procesul de creator. Realizând trimiteri explicite la Duchamp și Cattelan, M.T. descrie ironic metodologia configurării raționamentelor artistice prin intermediul unei instalații ready-made arte-pover-iste. Spațiul contemplării este echivalat spațiului defecării, locul de concepere a celor mai autentice idei, respectiv locul întâlnirii cu sinele. O altă fațetă a lucrării vizează palierul semantic al materializării lingvistice a unor expresii populare românești. Actul creației presupune nașterea ideii. Ceea ce îi *naște* mintea artistului este autentic, veridic și pur, indiferent de locul în care această naștere se produce. Ridicarea la rangul de templu al ideii și fetișizarea spațiului intim al toaletei este miza acestei lucrări, vizorul având rolul de semnificant al privirii înguste pe care publicul o exercită prin standarde pseudo-academiste.

Lucrare 4: *Câmp cu flamingo roz* (2021-2022)

Descriere formală: *Instalație site-specific – grupaj de păsări flamingo din plastic transparent, de culoare roz. 31 de păsări flamingo în mărime naturală, reprezentate în secțiune longitudinală, dispuse într-un spațiu central deschis. Pe podea se află o folie de plastic transparent.*

Ultima lucrare despre care voi face vorbire prezintă subiectul alterării percepției elementului natural, o critică a rezultatului instrumentării politic-doctrinare a discursului consumerist, ce a condus la artificializarea până la disoluție a *imaginii paradisiace*. Pornind de la statutul de iconicitate pe care pasărea flamingo îl are în contextul unui ipotetic și distant spațiu luxuriant, M.T. chestionează meta-discursivitatea activismului ecologist printr-o instalație realizată exclusiv din plastic. Neconcordanța dintre subiectul cadrului natural și obiectul artifical al materializării artistice contribuie la înscenarea unui paradox discursiv, având ca miză generarea unui peisaj cu veleități industriale. Noțiunile de spațialitate și distanță sunt negociate și contextualizate atât din punctul de vedere al semnificației (antiteza materialităților), cât și din punctul de vedere al proximității (aglomerarea cu stimuli vizuali). Întreaga construcție conceptuală se fundamentează pe discursul esteticii absurde, lucrarea având ca punct focal registrul narativelor ipotetice. Prin inserția foliilor de plastic și a materialului reciclabil în arealul funcțional al galeriei M.T. redefinește specificitatea spațială. Această lucrare a fost elaborată după criteriile versatilității expozițiilor site-specific, putând fi adaptată (modular) la contexte expoziționale neconvenționale.

Concluzii:

Prin configurarea acestui *apparatus* artistic, dar și prin deschiderea proiectului „BlackBOX”, sensul Plastic Pandemia reclamă două valențe fundamentale: configurarea unui public specific, beneficiar și partener al „pedagogiei vizuale” (către care se îndreaptă actul artistic și studiul diversității de reprezentare a formei); respectiv configurarea unui stil și a unei estetici reprezentative în plan local, în acord (și continuitate) cu direcțiile artistice internaționale. Totodată, prezentul proiect conține și referințele unei veritabile „didactici curatoriale”. Creația și acțiunea curatorială valorifică extensiv dimensiunea contextuală a lucrărilor, însă în egală măsură, le redefinesc drept inserții inter- și trans- disciplinare ale conceptelor și strategiilor vizuale cu care artista operează.

Bibliografie:

1. AUGE, M. *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, Paris, 1995.
2. BARTHES, R. *Image, music, text*, Fontana Press, Londra, 1977.
3. CAPMARE, Ș. „Între cataclism și dezastru. O schematică a crizei”, în *Ficțiunea*, nr. 34, 12 oct. 2020, OPTm, s.l.
4. MITCHELL, W.J.T. *Image theory. Living pictures*, Routledge, Londra, 2017.
5. NIETZSCHE, F. *Beyond good and evil*, C. G. Naumann, Leipzgiz, 1886.
6. PUȘCAȘU, V. *Instanțe curatoriale: imagine, text și spațiu arhitectural în arta contemporană românească*, teză de doctorat, Universitatea din București, București, 2022 (în curs de publicare).

Aspecte ale culturii si artei contemporane

Conf. univ. dr. Tudor Ioan
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
tudor.ioan@ugal.ro

Abstract
Contemporary art fits into the neo-Marxist concept of the systematic dispute and destruction of all Western civilization's moral, religious, economic, and political values, attempting to build on the ruins of a new world conceived and designed by Marx, Lenin, and all the great Marxist philosophers. The Good, the Beautiful, and the Truth have no relevance to the artists of this movement. On the contrary, the rudeness, the offense felt by the public, the blasphemy that brings humiliation, and the vain sexuality that revolts all are the aim of the message of the work that the contemporary artist promotes, claiming that in this way, he succeeds in bringing out of lethargy the man in a trance and death sleep that the historical sins of the West keep away from the light of the liberating world revolution.

Keywords: *Contemporary Art, traditional style, concept, eclecticism, experimental, new realism, artwork, conceptual art*

În contextul marilor schimbări care au început încă de la mijlocul secolului al XX-lea , arta contemporană a început să se afirme ca o nouă noțiune începând din anii `80, luând locul altor termeni, precum: avangardă, artă modernă, artă actuală. Arta contemporană este un concept destul de

evaziv, iar atunci când lipsește o indicație mai completă sau diferiți termeni explicativi, poate să numească o anumită formă de artă sau toate creațiile artiștilor, contemporane nouă. De aceea, articolul de față încearcă să explice de ce această expresie s-a extins atât de repede și s-a înrădăcinat în limbajul criticilor și creatorilor de artă. Termenul de contemporan poate să desemneze creațiile artistice în sens cronologic, dar în același timp poate fi caracteristic doar operelor de avangardă. Putem spune că o operă de artă lucrată într-un stil tradițional, dar realizată în ultimii ani ar putea fi considerată ca fiind contemporană în stil tradițional. De aceea, considerăm că formele artistice pot fi caracterizate ca fiind tradiționale, precum desenele, sculpturile, picturile, instalațiile și, de asemenea, ele pot fi considerate experimentale, precum ar fi arta electronică și arta conceptuală. Diferența este dată de implicarea în creație a noilor tehnologii și combinarea formelor artistice cu noutățile rezultate din apelul la tehnologie. Există păreri care consideră ca fiind contemporană orice gen de activitate artistică care are loc în zilele noastre. Ceea ce contează este conceptul care caracterizează diferite feluri artistice, diferite genuri artistice. Se pare că arta care se impune din ce în ce mai mult este cea care vizează noi domenii ale creației, folosind tehnologiile specifice civilizației contemporane și ajutându-se de ele sau care regândește forme de expresie artistică existente eliberându-le de tendința de a reflecta mimetic realitatea palpabilă... În urma unei propagande susținute în vederea promovării Artei contemporane precum curent artistic, un public din ce în ce mai numeros este prezent în colecțiile permanente ale muzeelor și expozițiilor consacrate acestui gen artistic. În Marile muzee de Artă contemporană, putem număra milioane de vizitatori. Expozițiile organizate de artiști contemporani la care se adună sute de mii de vizitatori pot fi socotite un succes, în timp ce un număr de câteva zeci de mii îi conferă caracterul te a fi confidențiale. Tehnicile unor artiști și aprecierile criticilor au trecut la un nivel superior

astfel încât o astfel de Artă contemporană poate fi înțeleasă mai bine de către public. Observăm că în premieră, arta specifică unei epoci nu mai poate fi reprezentată printr-un stil sau combinații de stiluri definite, ci printr-un eclectism total în care lumea formelor artistice se disipează într-o multitudine de domenii. Observăm că modalitățile de a se exprima ale artei contemporane cresc repede și în proporție geometrică. O vreme, susținătorii cei mai radicali ai acestui tip de artă au socotit că operele artistice bazate pe tehnicile și tehnologiile civilizației contemporane erau singurele demne de luat în seamă în timp ce formele și tehnicile tradiționale erau socotite ca fiind depășite, vetuste. În clipa de față, aceste concepții nu mai sunt demne de luat în seamă. Activitățile expoziționale cele mai serioase, mai profesioniste, adună împreună sculpturile realizate în materiale din ce în ce mai diverse pornind de la cele convenționale precum lemnul sau marmura, până la materiale sintetice sau promovează creația video, instalațiile și în egală măsură picturi abstracte sau figurative. Publicul ar putea fi confuz, derutat, de faptul că noile modalități de expresie, noile forme, nu sunt un criteriu sigur și definitiv pentru a defini arta contemporană, dar în același timp observând că există o diferență între această artă și altă artă care aparține tot zilelor noastre dar care nu este experimentală, fiind greu de sesizat granița dintre cele două. Astfel, chiar dacă aceste opere atât de diferite și material și conceptual sunt sau nu sunt apreciate, statutul lor de opere de artă nu este cu adevărat contestat. Desigur, cei care nu apreciază operele de Artă contemporană vor deplânge faptul că acestea sunt tot mai prezente în muzee, expoziții, simpozioane, instituții în detrimentul operelor tradiționale. Există bineînțeles, și acuzația, nu lipsită de temei că de fapt acestea reprezintă noua artă oficială. De fapt, atunci când avem de a face cu comentarii negative, cauza nu ar fi că aceste producții artistice ar fi lipsite de bun gust și simțul frumosului, ci din cauză că șochează prin atacul lor la morala și bunele moravuri care au dominat până acum

societatea. Este adevărat că arta contemporană se încadrează în conceptul neomarxist de contestare si distrugere sistematică a tuturor valorilor morale, religioase, economice, politice, are civilizației occidentale, încercând să construiască pe ruinele rămase, o nouă lume gândită și proiectată de Marx, Lenin și de toți marii filozofi de sorginte marxistă. Binele, Frumosul și Adevărul nu au nici o relevanță pentru artiștii acestui curent. Dimpotrivă, insolența, jignirea resimțită de public, blasfemia aducătoare de oprobriu, sexualitatea deșănțată care să revolte, toate acestea sunt scopul mesajului lucrării pe care artistul contemporan o promovează, susținând că în acest fel reușește să scoată din letargie omul aflat în transa și somnul cel de moarte, pe care tarele istorice ale Occidentului îl țin departe de lumina revoluției mondiale eliberatoare. Protestele și revolta conservatorilor nu fac decât să aducă notorietate acestor manifestări cu pretenții de artă. De fapt, se cere o evoluție generală a moravurilor care să fie caracterizate de aceeași diversificare și toleranță, precum liberalizarea criteriilor estetice. Pentru unii critici trebuie făcută o distincție între perioada de dinainte și cea de după al Doilea Război Mondial. Alți specialiști observă că noțiunea de post modernism apărută în anii `80 ar fi o nouă cotitură în istorie. Desigur, trebuie luați în seamă și cei care doresc să se țină seama în definirea începuturilor artei contemporane, de începutul anilor `90 cu toate frământările și marile schimbări politice cu rezonanță și în lumea artelor. Totuși, cei mai mulți specialiști consideră ca arta contemporană s-a născut între anii 1960 și 1969. În această perioadă de timp, s-au impus pop art-ul, noul realism, acționismul, op-art și arta cinetică, minimalismul și colorfield painting. Fluxus s-a răspândit, happening-urile au proliferat. La sfârșitul deceniului, au apărut: arta conceptuală, anti-form, arte povera, land art, body art, support-surface etc., tot atâtea forme de artă care recurg la tot felul de materiale eteroclite, la materiale manufacturate, materii naturale și perisabile și chiar la propriul corp

al artistului. A fost o perioadă de profunde transformări în concepția și modul de realizare a operei de artă, în care au fost acceptate cele mai diverse modalități de expresie, cele mai provocatoare mesaje, care fac publicul să apeleze la complexe raționamente teoretice stimulând capacitățile lui instinctuale, invadându-i spațiul și stimulându-i imaginația și codurile de comunicare. „Comunicarea se compune din semne, care nu sunt făcute în mod necesar ca semnul lingvistic dintr-un semnificant și un semnificat; obiectul semn care este propriu expoziției, instaurează un raport de la participant la participat. Modurile de recepție variază odată cu media. Cunoașterea conceptuală și transmisia verbală alcătuiesc fundamentul „adevăratei culturi”. Iluzia școlară fiind pe cale de dispariție, fiecare mediu contribuie în felul său la formarea culturii” (Berger, 1978, p. 168).

Configurațiile după care se conduce societatea, nu există decât în și prin comunicare. Semnele se constituie în coduri prin care este stabilită comunicarea și sunt ajustate comportamentele.

„Codurile au comun faptul că sunt artificii culturale, instrumente care, potrivit simbolurilor, permit celor ce le folosesc să se recunoască; aceștia înțeleg și semnele de o natură foarte diferită și regulile nu mai puțin diverse care le asigură funcționarea; ei sunt instrumente destinate să elaboreze comportamente pentru a menține coerența socială. Codul cel mai familiar e fără îndoială limba” (Berger, 1978, p. 128). În cazul de față ne referim în special la inovarea codurilor folosite de creația artistică. De la jumătatea secolului trecut, noțiuni și termeni precum modernism, avangardă, modernitate, au fost supuși sensul lui relativismului istoric, folosit ca o formă indirectă de critică a tradiției. Artistul contemporan este separat te regulile și criteriile trecutului, iar tradiția nu îi mai poate oferi modele de imitat sau direcții de urmat. Artistul își poate concepe singur propriul său trecut personal pe care îl poate modifica oricând. Principala lui sursă de inspirație și

creativitate este conștiința prezentului asumat în nemijlocirea și în indezirabila sa efemeritate. Pentru artistul contemporan trecutul este cel care imită prezentul și nu prezentul trecutul. Putem spune că s-au produs mutații majore de la o estetică bazată pe frumusețea neschimbătoare și transcendentă la o estetică a tranzitoriului, ale cărei principale valori sunt schimbarea și noul. În acest context avem de a face cu un fenomen în care tradiția este respinsă cu o violență crescândă, accentul punându-se pe imaginația artistică și pe noile tehnici și tehnologii artistice care sunt în concordanță cu avansul științei și tehnologiei folosindu-se de mijloacele tehnice ale momentului. Comunicarea media are un rol esențial în dezvoltarea artei si civilizației contemporane. „Imaginea, sunetul, scrierea, izolate sau combinate, produc forme și imagini care își dispută hegemonia cu expresia verbală. Gândirea conceptuală se revelează adecvată în anumite cazuri și inadecvată în altele. E imposibil de acum înainte de a mai vorbi de cunoaștere fără a preciza prin ce media se stabilește ea” (Berger, 1976, p. 444-445).

Începând cu anii `50, a apărut conceptul unei epoci postmoderne opuse modernismului, iar discuțiile pe această temă au fost inițiate de sociologul Daniel Bell, în cartea sa „*Contradicțiile culturale ale capitalismului*”. El consideră că decadența culturii moderniste antiburgheze este determinată de larga acceptare de care se bucură ceea ce o aruncă în derizoriu prin banalizare. De unde rezultă necesitatea apariției postmodernismului. „Problema postmodernismului se poate extinde: oare reprezintă el numai o tendință artistică sau un fenomen social, poate chiar o mutație în cadrul umanismului occidental? Și, dacă da, cum sunt asociate sau disociate diversele aspecte - psihologice, filosofice, economice, politice - ale acestui fenomen? Pe scurt, putem oare înțelege postmodernismul în literatură fără a încerca să sesizăm trăsăturile caracteristice ale unei societăți postmoderne, o postmodernitate în sensul dat de Toynbee, ori o epistemă

viitoare de tipul celei propuse de Foucault, în cadrul căreia curentul literar discutat nu reprezintă, decât o tendință, de natură elitistă, printre multe altele?” (Hassan, 1993, p. 54-55).

Modernitatea se află în fața unei dileme: arta se află în obiectul care întrupează ideea sau în ideea însăși? Nu sunt mulți cei care vor renunța la ispită iconoclasmului. Nu au reușit acest lucru nici dadaiștii nici conceptualiștii. Indiferent care ar fi relația pe care non-obiectele sau obiectele deconstruite o stabilesc cu câmpul social le riscă să devină obiecte comerciale în momentul în care intră în circuitul economic. Putem spune că unii artiști apără ideea esteticii relaționale și a operei de artă ca interstițiu social. Neavând criterii operaționale, criticii de Artă au folosit noțiunea de „lume a artei” socotind că o lucrare de artă este ceea ce se consideră acceptată de către un grup social care constituie „lumea artei”. Trebuie să ținem seama și de faptul că aceste probleme cu care se confruntă curatorii de la muzee și spații expoziționale, că o societate mercantilă consideră lucrările de artă ca pe niște mărfuri vulgare, ne face să devenim obosiți de numărul creațiilor care reflectă banalitatea vieții noastre cotidiene și ne determină ca să ne dorim o oarecare întoarcere la valorile cunoscute ale sublimului. Dar Arta contemporană are voința de a transcrie lumea așa cum este și pe locuitorii ei așa cum sunt și a făcut chiar mai mult de atât, tinzând către secularizare și către propria sa disoluție pentru o inserție totală cu lumea. Ea încearcă să evidențieze cu orice preț unele adevăruri, punând în lumină realități ale conștiinței noastre, adevăruri ascunse, precum cele ale trupului, ale sexualității, ale inconștientului, ale conștiinței noastre. „A devenit evident faptul că nimic din ceea ce privește arta, nici în interiorul ei, nici în relația sa cu totalitatea, nu mai este ceva de la sine înțeles, inclusiv dreptul ei la existență. Pierderile în sfera a ceea ce era cu putință în chip reflexiv și neproblematic nu se compensează prin infinitatea a ceea ce a devenit posibil și se oferă reflecției.

Această extensie se dovedește a fi de fapt, în multiple aspecte, o reducție. Domeniul a tot ce nu se lasă cuprins cu mintea, către care s-au avântat mișcările artistice revoluționare din jurul anului 1910, n-a adus fericirea promisă de aventură. În schimb, procesul astfel declanșat a ajuns să submineze categoriile în numele cărora el a fost pus în mișcare. Tot mai multe elemente au fost antrenate în vâltoarea noilor tabuuri; mai curând decât să se bucure de nou câștigatul imperiu al libertății, artiștii au aspirat pretutindeni la o pretinsă ordine oricât de fragilă. Căci libertatea absolută în artă, ca și în orice domeniu particular, intră în contradicție cu perenitatea non-libertății întregului" (Adorno, 2005, p. 5).

În căutarea realității artiștii au încercat să pună în valoare cele mai diverse materiale cu care se putea face o operă de artă. Folosind metal, lemn, material plastic, fier galvanizat, hârtie, imagine informatică, digitală, poliuretanul circulă acuzând artiștii trecutului ale căror imagini ascundeau realitatea materială a suportului lor. Astfel de artiști au pus în evidență calitățile materialelor, adaptându-le în același timp formelor cel mai adesea construite. Calitatea intrinsecă, materială, precum: luminozitatea, greutatea, culoarea, au determinat modalitățile de exprimare folosite de artist și forma operelor. Se pare că modernitatea și-a asumat misiunea salvatoare de a transforma lumea având ca scop principal acela de a revela realitatea lucrărilor. Rezultatul este o degringoladă de la cele mai înalte sfere ale digitalizării până la contingentele lumii reale.

Bibliografie

Adorno W. Theodor (2005), *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, p.5.
Berger René (1976), *Artă şi comunicare*, Editura Meridiane, p. 444-445.
Berger René (1978), *Mutaţia semnelor*, Editura Meridiane, București, p.168.

Hassan Ihab (1993), *Sfâșierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism* (prefaţa), capitolul „*Postmodernism's Hybrid Aesthetic*” din volumul lui Nicholas Zurbrugg, The Parameters of Postmodernism, p. 54-55.

Limbajul trupului în creația sculptorului Niccolo dell'Arca

Conf. univ. dr. Liviu-Adrian, SANDU
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
lsandu@ugal.ro

Abstract: *One of the eloquent examples at the beginning of the sculptors' preoccupations with rendering facial expressions, which are in a perfect relationship with body language, as they are manifested in real life, is demonstrated in the work "Compianto sul Cristo morto" (Mourning over the body of Christ), made at the beginning of the Renaissance by the Italian sculptor Niccolo dell'Arca. Without exaggerating, we can say that this statuary ensemble was solved in a masterful way by the one nicknamed at the time "magister figurarum de terra - the master of terracotta figures", the sculptor Niccolo dell' Arca, precisely at a time when the sculpture statuary still did not excel in conveying the inner feelings of the characters with such force and truthfulness. Entering the church of Santa Maria della Vita and reaching the chapel to the right of the high altar, the terracotta group greets the visitor like a theatrical epiphany, immediately drawing him into a mythic, deeply dramatic narrative infused with telluric pathos and eternal vitality . It is a very daring achievement for its time, a diamond of art and a disturbing synthesis of the late Gothic humanism manifested in the regions*

of Emiliana Romagna and Tuscany. A work that has the ability to touch the deepest states, disturbing but also seducing us at the same time.

Keywords: *statuary, emotions, facial expressions, and bodily attitudes*.

De-a lungul vremurilor, mulți înțelepți s-au străduit să explice cauzele fizice care stau la baza conexiunilor dintre emoțiile puternice și reacțiile fizice ale omului. Plecând de la principiile locomoției au mers cu judecățile până la formarea expresiilor pe chip, vrând să înțeleagă și să arate; de ce starea de furie inflamează sângele colorând puternic fața, contractă sprâncenele și dilată nările; de ce starea de rușine este depistabilă datorită îmbujorării obrajilor; de ce disperarea declanșează o puternică strângere din dinți transfigurând trăsăturile feței și torsionează convulsiv articulațiile; de ce starea de dispreț poate fi citită datorită buzei inferioare care-i împinsă înainte; de ce regretul sau dezamăgirea, declanșează lăcrimarea spontană și abundentă; de ce invidia și gelozia determină privirea suspicioasă și disprețuitoare; de ce starea de admirație este destăinuită prin ridicarea sprâncenelor și deschiderea gurii. Toate aceste întrebări pot da naștere unor concluzii ingenioase dar numai Dumnezeu, cel care a stabilit uniunea dintre suflet și corp, poate ști ce mecanism intermediar stă la baza acestei interacțiuni dintre emoție și reacția ei fizică. Cert este faptul că mecanismul acestei interacționări rămâne încă un mister neelucidat. Această convingere nu a reprezentat și nici nu trebuie să reprezinte o prejudecată pentru înțelegerea construirii expresiilor, ca rezultat final al transmiterii diverselor stări sufletești prin intermediul artelor plastice.

Când în sfârșit, în majoritatea culturilor antice, au apărut primii artizani care au dat chip formelor omenești aceștia au reprezentat fețele lipsite de expresie și cu o privire oarbă care nu transmiteau nici o emoție. Oricare ar fi descrierea acestor chipuri, chiar dacă din punct de vedere proporțional sau morfologic sunt perfect realizate, privirea lor nu reflectă tensiunea și încordarea corpului ci mai degrabă o detașare față de propria lor acțiune și față de privitor. Lipsa de expresivitate, de personalitate individualizată prin trăsăturile de caracter specifice portretului, pe care le vedem prin contactele de zi cu zi în societate, este adesea pusă într-o manieră fantezistă pe seama unui stil artistic cu un puternic accent canonic și care a influențat întreaga epocă elenistică. Fără îndoială că atenția noastră este absorbită de chipurile celor din jurul nostru și avem chiar capacitatea de a citi în fizionomia lor anumite stări fiziologice sau sufletești. Iar lucrul acesta este posibil nu numai atunci când privim chipurile reale din jurul nostru ci și atunci când ne uităm la portretele realizate în tablourile pictorilor din Renaștere și până astăzi, în care senzația că suntem la rândul nostru priviți, de către personajele portretizate, este cât se poate de reală.

Interesul pentru expresiile faciale în particular a devenit o chestiune de interes general abia în secolul al șaisprezecelea când, intrigați de puterea de expresie a feței, scriitorii renascentiști au început să alcătuiască primele descrieri de ansamblu ale fragmentelor anatomice care compun chipul, iar o mică parte dintre sculptori să-și probeze măiestria în redarea emoțiilor relevate de chip. Unul dintre exemplele elocvente al începutului preocupărilor sculptorilor de a reda expresiile faciale, aflate într-o perfectă relaționare cu limbajul trupului, așa cum sunt ele manifestate în viața reală, îl avem demonstrat în lucrarea „Compianto sul Cristo morto” (Jelirea deasupra trupului lui Cristos), realizată la începutul Renașterii de către

sculptorul italian Niccolo dell'Arca (Fig. 1). Atitudinea și expresia facială a celor șapte personaje ale acestui grup statuar, subliniate și de dimensiunile reale ale acestora, sunt realizate distinct și în perfect acord cu dramatismul scenei. Conform descrierilor din Noul Testament, la coborârea de pe cruce



Fig. 1, Niccolo dell' Arca, *Jelirea deasupra trupului lui Isus.* Grupul statuar realizat în 1463 (1485 ?) este expus în incinta bisericii Santa Maria della Vita din orașul Bologna. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.

și respectiv la punerea în mormânt a Mântuitorului au participat, alături, de Maica Domnului, cele trei mironosițe - Maria Magdalena, Maria lui Cleopa și Salomeea - Sf. Apostol Ioan, precum și Nicodim (sunt istorici care susțin ipoteza că ar fi Iosif din Arimateea, judecând după vestimentația nobilă a acestuia - chestiune neclarificată încă) (Fig. 2). Autorul acestei scene a așezat statuarele personajelor într-o ordine a cărei dinamică are o desfășurare ascendentă, dar pe tiparul unei spirale descendente, pornind de la exterior și de la stânga la dreapta către punctul final, sau cel de început al



Fig. 2, Nicodim. Cel care ulterior devine Sântul și dreptul Nicodim care, alături de Iosif din Arimateea, merge la Pilat și cere trupul lui Iisus pentru a îl înhuma după datina vremii. Se pare că Iosif a pus la dispoziție mormântul pe care îl făcuse special pentru sine.

transcenderii, în care se află reprezentarea statuară a trupului neînsuflețit și întins al lui Mântuitorului Iisus Hristos. Primul personaj al acestei distribuiri este cel care îl reprezintă pe fariseul Nicodim înveșmântat în haine renascentiste, aflat în genunchi și purtând asupra sa uneltele care l-au ajutat la coborârea de pe cruce a Mântuitorului. Faptul că orientarea trupului său este către centrul scenei, acolo unde este așezat trupul celui neînsuflețit, iar capul îi este întors către umărul drept și privind încruntat către ceva aflat în depărtare, putem interpreta atitudinea acestui personaj ca fiind una prin care acesta se uită mustrător către nedreapta judecată a confraților săi farisei. Judecată care l-a osândit la moarte pe cel fără de greșeală.

Cel de-al doilea personaj, aflat în stânga lui Nicodim, este mironosița Salomeea, cea care l-a urmat pe Mântuitor și i-a fost ucenică (Fig. 3). Cu genunchii un pic flexați, cu mâinile încleștate pe coapse, corpul întors și

ușor aplecat, gura deschisă, care parcă ar scoate sunete de jale, sunt elementele pe care autorul le-a folosit pentru redarea atitudinii de profundă

Fig. 3, Salomeea.



îndurerare, survenită din pricina morții celui pe care la urmat, la slujit și la slăvit.

Al treilea personaj o reprezintă pe Fecioara Maria (Fig. 4), surprinsă de autor într-un moment de balansare, cu mâinile încleștate de neputință, jelind de durere și privind devastată la corpul nemișcat al fiului ei. Faldurile de pe poalele vestimentației direcționează atenția privitorului către relația sinergică dintre mâini și portret, în același timp alcătuind în mod simbolic

semnul crucii, delimitat pe verticală de cap și sol, iar pe orizontală de linia care unește extremitățile coatelor.

Fig. 4, Fecioara Maria.



Statuara celui de al patrulea personaj îl reprezintă pe cel care ulterior a devenit Sf. Apostol și Evanghelist Ioan (Fig. 5). Autorul a redat acestui personaj o atitudine de refuz în a accepta atât verdictul nedrept al judecății, cât și moartea celui care îi fusese învățător. Stând în contra-post, având capul întors spre dreapta și privirea rotită la maxim spre dreapta, cu palma mâinii drepte susținându-și capul vrând parcă să-și stăpânească tremurul bărbiei declanșat de năvalnica furie ce-i traversa mintea, sufletul și trupul.

Al cincilea personaj este reprezentarea mironosiței Maria a lui Cleopa (Fig. 6). Este una dintre cele mai dinamice reprezentări ale întregului grup statuar. Cu un drapaj vestimentar menit să exemplifice starea de

Fig. 5, Sf. Apostol și Evanghelist Ioan.



exaltată surescitare care poate fi citită și prin intermediul mimicii dar și prin cel al gesticii. Mâinile cu palmele avansate și degetele răsfirate sugerează gestul de refuz și de respingere al imaginii desfășurate dinaintea ochilor. În lucrarea sa „Viața formelor” Henri Focillon a considerat mâinile ca fiind „aproape ființe vii, ... chipuri fără ochi și fără glas” (FACILON, Henri



Fig. 6, Maria lui Cleopa.

(1995), *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, p. 104), având zestrea unui spirit liber și o fizionomie aparte, dar care văd și vorbesc.

Construcția mimicii dezvăluie starea de spirit a trăirii unui moment extrem de tensionat care a declanșat strigătul disperării.

Cel de al șaselea personaj al grupului statuar este reprezentarea mironosiței galileană Maria Magdalena (Fig. 7) surprinsă de autor în cea mai dinamică atitudine redată vreodată, până în acel moment, într-o statuie. Încordarea trupului, disperarea, jalea și regretul, se citesc lesne pe chipul transfigurat de strigătul sfâșietor, iar drapajul subliniază dramatismul și accentuează forța de mișcare a personajului. Atitudine năvalnică în fața unei neverosimile evidențe. În ansamblul ei, această statuară este reprezentarea perfectă a strigătului *împietrit,* redat cu măiestrie de către autor.

În mod evident, al șaptelea personaj este cel central și care îl reprezintă pe Mântuitorul Iisus Hristos (Fig. 8), imediat după coborârea de pe cruce, având sub cap o pernă pe care autorul și-a inscripționat numele cu



Fig. 7, Maria Magdalena.



Fig. 8, Mântuitorul Iisus Hristos - detaliu.

majuscule romane. Rănile supliciului și ale crucificării sunt redate cu aceeași veridicitate ca toate detaliile individualizate ale celorlalte personaje.

Fără a exagera, putem afirma că acest ansamblu statuar (Fig.9) a fost rezolvat într-un mod magistral de către cel supranumit în epocă „magister figurarum de terra - maestrul figurilor din teracotă“ (GNUDI, Cesare (1972), *Noi cercetări asupra lui Niccolo dell'Arca*, Editura De Luca, Roma, pag.10). Sculptorul Niccolo dell 'Arca capătă acest renume tocmai într-o perioadă în care sculptura statuară încă nu excela la capitolul transmiterii trăirilor interioare ale personajelor cu atâta forță și veridicitate. Intrând în biserica Santa Maria della Vita și ajungând la capela din dreapta altarului mare, grupul de teracotă îl întâmpină pe vizitator ca o epifanie teatrală,

atrăgându-l imediat într-o narațiune mitică, profund dramatică, infuzată cu un patos teluric și de o vitalitate eternă. Este o realizare foarte îndrăzneață pentru timpul său, un diamant al artei și o sinteză tulburătoare a

Fig. 9, Niccolo dell' Arca, *Jelirea deasupra trupului lui Isus*. Grupul statuar realizat în 1463 (1485 ?) este expus în incinta bisericii Santa Maria della Vita din orașul Bologna. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.



umanismului gotic târziu manifestat în regiunile Emiliana Romagna și Toscana. O lucrare care are capacitatea să atingă cele mai profunde stări, tulburându-ne dar și seducându-ne în același timp. Totul vibrează ca o simfonie, ori ca o piesă de teatru sau o poezie. Harul neschimbat al lui Hristos este însoțit de polifonia celor șase figuri, în special de forța expresivă a chipurilor figurilor feminine, care literalmente par a fi fost sculptate în vânt, vibrația veșmintelor și trăsăturile lor anticipând ceea ce urma să apară după aproape 200 de ani distanță și anume creațiile marelui Gian Lorenzo Bernini.

Expresiile faciale sunt caracteristicile unui limbaj menit să transmită efectul unor stări fizice sau sufletești relevate de contracțiile musculare subtile care dezvăluie, spre exemplu, durerea, teama, frica, bucuria, exaltarea, rușinea, frământarea sau emoția unor trăiri euforice prin implicare sentimentală etc. Anatomistul, chirurgul și fiziologul scoțian Charles Bell (1774-1842), menționa în anul 1806 faptul că expresia facială aparține unui limbaj natural ce poate fi citit datorită transformărilor chipului. Mai mult de 90% din interacțiunile interpersonale ale conținutului emoțional sunt comunicate prin intermediul limbajului non-verbal bazat pe expresiile faciale. Fața poate transmite mesaje cu privire la astfel de stări tranzitorii și efemere cum sunt emoțiile sau sentimentele ce fluctuează de la un moment la altul pe perioada unei conversații. Desigur că aceste expresii fac fața foarte interesantă și atractivă pentru un artist. Datorită acestui fapt reprezentările artistice ale unor stări de expresie sunt considerate a fi incitante pentru artistul care își asumă redarea unui anume tip de caracter. Fără expresie, cu greu putem numi un portret a fi atractiv și interesant în fizionomia generală a reprezentărilor unor personaje. Prezența expresiilor faciale într-un portret sunt imperios necesare pentru a reda trăsătura de caracter care întregește personalitatea personajului în concordanță cu atitudinea și mișcarea corpului în ansamblul său. Toate acele mici detalii realizate cu minuțiozitate și asupra cărora un artist își pune întreaga sa atenție, prin prisma orizontului lărgit al profesionalismului său, provoacă admirația privitorului prin faptul că aceste detalii sunt foarte exact realizate și par a fi ceea ce în fond chiar nu sunt. Trebuie simțită distincția dintre ceea ce este real și ceea ce pare a fi real, altminteri nu vom avea capacitatea de a vedea măreția și virtuozitatea stilului folosit pentru însuflețirea personajului sculptat. Sculptorul nu trebuie să se mulțumească doar să imite cu fidelitate

ceea ce vede, ci el trebuie să-și cultive talentul și să-l dăruiască prin intermediul acelor mijloace care-i pot pune în valoare strădumța, genialitatea imaginației și virtuozitatea sa. Puterea sa creativă îl poate transforma într-un portretist veritabil dacă își cultivă constant studiul observării după modelul viu și își îmbogățește limbajul plastic de transpunere și transmitere a diverselor stări emoționale.

Din păcate, apetitul acestui sculptor pentru expresiile faciale a rămas însă fără prea mare ecou în rândul colegilor de breaslă. Doar sculptorul Guido Mazzoni din Modena a preluat această dramatică scenă (Fig.10) reușind să realizeze un grup statuar ale cărui personaje sunt într-o mai strânsă relație, trăind și exprimând la unison jalea provocată de cumplitul eveniment. La rândul său a dezvoltat această evocatoare scenă în care și-a propus individualizarea chipurilor și atitudinilor, dorind să-l surprindă și să-l

Fig. 10, Guido Mazzoni, *Jelirea deasupra trupului lui Isus*. Grupul statuar realizat în 1477-1480 este expus în incinta bisericii San Giovanni Batista din orașul Modena. Piesele sunt realizate din teracotă la mărime naturală.



convingă pe privitor. Prin comparație cu austeritatea manierei gotice încă prezentă în sculptura vremii, și în ciuda naturalismului stilistic și novator

folosit de Niccolo dell ’Arca, întreaga scenă realizată de sculptorul Guido Mazzoni din Modena degajă un aer emfatic.

Concluzii

Preocuparea artiştilor pentru redarea vieţii interioare a avut proporţia unei adevărate investigaţii metodologice, al cărui câştig în plan psihosenzorial a determinat o apropiere mai nuanţată a acestora faţă de fiinţa umană şi a sădit în conştiinţa lor dorinţa aprigă de a îndepărta masca şi convenţionalul. Capacitatea exteriorizării emoţiilor este una dintre calităţile primitive ale omului, iar pentru surprinderea şi, mai ales, redarea lor este necesară cunoaşterea fizionomiei corpului uman din punct de vedere anatomic dar mai cu seamă studiul musculaturii faciale, care este un adevărat motor al construirii expresiilor. Considerăm că o foarte bună cunoaştere asupra diferenţelor şi caracteristicilor particulare ale expresiilor faciale şi ale corpului uman în genere, îl ajută pe sculptor la realizarea artei statuare şi implicit poate contribui la desăvârşirea unei noi opere. Pentru redarea expresiilor corpului uman, aflat în mişcare sau în repaus, precum şi înţelegerea proceselor mecanice ale musculaturii relevate de emoţiile care se nasc în procesul mental, este necesar studiul morfologic al corpului aflat în diversele perioade ale vârstelor: copilăriei, adolescenţei şi a vârstei adulte. De asemenea, foarte folositor este şi studiul diferenţelor dintre corpul aflat în suferinţa provocată de o afecţiune sau o durere şi cel al unui om sănătos, ori studiul contrastului dintre robusteţea şi puterea musculară masculină faţă de delicateţea feminină, mai pe scurt, trebuie studiată întreaga condiţie a corpului care poate impresiona privitorul. Studiul anatomiei artistice, în conformitate cu descrierea cuprinzătoare de mai sus, îl va ajuta pe aspirantul la statutul de artist, de sculptor portretist, să redea ceea ce este esenţial într-o expresie, fără a scăpa din vedere aparenţele ori efectul şi forţa acesteia.

În viziunea noastră, preocuparea centrală a sculptorilor care își îndreaptă atenția, energia și creația asupra reprezentărilor figurative ar trebui să fie concentrată către redarea emoțiilor. Morfologia emoțiilor din punct de vedere al construcției lor necesită un efort și o preocupare constantă a sculptorului care își dorește să redea cu acuratețe și veridicitate complexitatea firescului, a naturaleței creației divine. De altfel, natura este pretutindeni prezentă, mai ales în domeniul imaginarului fie el simplificat, stilizat ori chiar abstractizat. Prin elementele împrumutate din natură în care întreaga lume este senzație, viață, trup și suflet, o reprezentare statuară trebuie să fie închinată cu dragoste gloriei și înțelepciunii Celui Atotputernic.

Către sfârșitul secolului al șaisprezecelea și începutul secolului al șaptesprezecelea, alcătuirea corpului uman era deja destul de bine cunoscută. Corpul întreg fusese prezentat prin mici atlase ori chiar tratate de anatomie ce aduceau în fața artistului complete descrieri ale corpului uman din punct de vedere morfologic. Această suprasaturare a dus la dorința sculptorului de a primeni modul de realizare al statuarelor prin eliberarea de schemele și canoanele deja cunoscute, care nu mai aduceau mulțumire celor ce doreau redarea vieții interioare. Nu se poate spune că s-a dorit renunțarea la folosirea acestor canoane, ci, mai degrabă, la completarea lor pentru că ele nu satisfăceau nevoia de a ipostazia personajul într-o statuară ca și când ar fi real și natural. Fantezia meditativă stimulează rațiunea sculptorului, a cărui strădanie de a-și valorifica măiestria prin jocul mușchilor faciali sau prin gestică conferă un conținut somatic celor mai variate trăiri interioare.

Există un parcurs firesc în evoluția sculpturii figurative, foarte strâns legat de evoluțiile sociale, religioase și culturale ale umanității, dar numai disponibilitatea pentru a căuta noi procedee de lucru l-a condus pe

sculptorul din perioada Barocă către rezolvări plastice foarte îndrăznețe, ale căror inedite soluții produc și astăzi o foarte mare uimire.

Sculptura realizată în perioada Renașterii, prin extravaganta ei monumentalitate, prin numărul impresionant de piese realizate, dar și prin tematicile și rezolvările tehnice cu măiestrie tălmăcite, a lăsat într-un mod natural impresii profunde asupra sculptorilor ce au urmat. Sculptori sau aspiranți la statutul de sculptor, de toate națiile, au luat calea Romei pentru a-și desăvârși acolo talentul, orientându-se către studiul simplității și severității artei clasice grecești și romane. Subiectele antice au prevalat astfel și au fost realizate într-un spirit clasic complet, care a durat în toată perioada post-renascentistă și încă două secole după aceasta. De această dată, temele religioase au fost relativ neglijate, în schimb, subiectele laice au fost abordate cu lejeritate la comanda unor înalți demnitari ori ai unor bogați ai vremii. Sculptura europeană din veacurile șaptesprezece și optsprezece a fost îmbogățită prin novatoare modalități de reprezentare a caracterelor, adâncind complexitatea de redare a portretelor prin atingerea unui înalt grad de pătrundere psihologică. Volumele tensionate și torsionate care se leagă și în același timp parcă se resping, formând un joc al liniilor de forță, dar și jocul contrastant între lumină și umbră, au adăugat valoare la nota de expresivitate la ceea ce ulterior a fost denumit „Stilul Baroc“.

Bibliografie

FACILON, Henri (1995), *Viața formelor,* Editura Meridiane, București.

GNUDI, Cesare (1972), *Noi cercetări asupra lui Niccolo dell'Arca*, Editura De Luca, Roma.

MILTON E., Brener (2002), *Faces. The changes look of humankind,* University Press of America, Maryland.

O perspectivă muzical-interpretativă a rolului lui Nadir din opera *Les pêcheurs de perles* de Georges Bizet

Asist. drd. Florin-Adrian Mărginean
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați
florin.marginean@ugal.ro

Abstract

In this article, I describe the process of impersonating the role of Nadir from "Les Pêcheurs de perles" opera by Georges Bizet. It is always a beautiful journey to "give birth" to a new character, because there are so many ways to create one. There is always a mix between what the music tell us and what the words mean. But the most important things are the feelings that guide us to choose a certain vocal color for a phrase or to accentuate a certain word, to add more meaning.

My perspctive towards Nadir is based on my own performance and my own way to see it, of course, only after studying very well the score and put in practice the things that cannot be changed.

Key words*: character, music, phrase, words, feelings*

Procesul de „căutare" al unui personaj poate fi anevoios, dacă el nu este privit interconectat cu mijloacele pe care le avem la dispoziție. Atât textul, cât și muzica, vin să îl contureze și să îi dea direcția generală. Totuși, propria viziune și gradul de afectivitate posedate de interpret pot crea o nouă abordare asupra aceluiași personaj.

Opera *Pescuitorii de perle* de Georges Bizet a fost scrisă de compozitor ca în genul operei comice, cu dialoguri vorbite. După premiera

din 30 septembrie 1863, la *Théâtre Lyrique* din Paris, Bizet le-a înlocuit cu recitative.

Ca stil componistic, lucrarea conține multe elemente împrumutate de la Gounod, după cum au observat și criticii vremii: „his influence…was duly pointed out by the critics" (Lesley A. Wright, 1993, 13: p.36). De asemenea, i s-a imputat imitarea lui Wagner: „Bizet was taken severely to task for imitating Wagner" (Winton Dean, 1948, p. 45). Pe de altă parte, lui Berlioz i-a făcut o impresie deosebită această operă: „Among those on whom *Les pêcheurs de perles* made a favourable impression was Berlioz" (Douglas Charles Parker, 1926, p. 35-36).

Această operă a trecut testul timpului, făcând la ora actuală parte din repertoriul tuturor teatrelor importante, iar duetul dintre Nadir și Zurga este una dintre cele mai cunoscute lucrări muzicale clasice din toate timpurile.

Libretul operei, scris de Eugène Cormon și Michel Carré, descrie, în ambientul exotic al Insulei Ceylon, povestea de dragoste dintre Léïla, o preoteasă hindusă și Nadir. Mai mult decât atât, este vorba despre două jurăminte încălcate, după cum este bine surprins într-una dintre biografiile lui Bizet: „by falling in love, Léïla and Nadir, in the Bizet opera, are simultaneously breaking their own vows." (Hugh MacDonald, 2014, p. 74). Așadar, Léïla și Nadir, prin faptul că se îndrăgostesc, își încalcă jurămintele depuse. Ea își încalcă jurământul de a rămâne castă, în calitate de preoteasă, iar el, jurământul depus împreună cu Zurga de a renunța la iubirea pentru Léïla.

În actul întâi, pescuitorii de perle cântă despre teama lor de aventurare în adâncul mării, în scopul căutării perlelor. Zurga apare, înștiințându-i despre necesitatea alegerii unui lider. Aceștia îl aleg chiar pe el. Întoarcerea lui Nadir din pribegia prin pădure este întâmpinată cu bucurie de Zurga, aducându-și

aminte amândoi de vremurile trecute, când se îndrăgostiseră de aceeași femeie, preoteasa Léïla. Ei jură să rămână prieteni, renunțând la iubire.

Pentru siguranța pescuitorilor, preotul Nourabad aduce o tânără preoteasă castă, care se va ruga zeului Brahma pentru succesul misiunii lor. Ea depune jurămintele de păstrare a castității și de a se ruga pentru siguranța pescuitorilor. În acest moment al ceremonialului jurămintelor, Nadir și Léïla se recunosc, în tăcere, unul pe celălalt. Ea este condusă în templu pentru a se ruga, iar Nadir, rămânând singur, rememorează clipele petrecute cu iubita sa.

Trezit de rugăciunile ei din templu, Nadir o strigă, între ei producându-se, la distanță, o reconectare.

În actul al doilea, Nourabad o anunță că se poate odihni, deoarece și-a îndeplinit misiunea. Ea se teme că va rămâne singură în templu, dar Nourabad îi readuce aminte jurămintele depuse și menirea sa. Ea îi arată că este capabilă să își onoreze jurămintele, povestindu-i episodul din copilărie, când a ascuns un fugar, protejându-l de inamici. Acesta i-a lăsat drept mulțumire un colier, pe care ea îl poartă mereu. Preotul pleacă, iar Léïla rămâne singură, amintindu-și de momentele de iubire dintre ea și Nadir.

Apare Nadir, fremătând de pasiune. O înduplecă și pe ea să cedeze declarațiilor lui, iar venirea lui Nourabad îi găsește pe amândoi, în templu. El pune pe seama faptei lor declanșarea furtunii. Deși condamnați, cei doi sunt iertați inițial de Zurga, dar, când Nourabad îi scoate voalul preotesei și află că este chiar Léïla, Zurga îi condamnă pe amândoi la moarte.

În al treilea act, Léïla vine la Zurga și îi cere îndurare pentru Nadir. Gestul ei denotă o iubire imensă și lucrul ăsta îl enervează și mai tare pe lider. Atunci, ea, înainte de a fi condusă spre rug, îi dă colierul unui pescuitor, pentru a fi înmânat mamei sale. Zurga surprinde acest gest și, fără să fie văzut, fură colierul, recunoscându-l. El era fugarul salvat de tânăra preoteasă.

În fața rugului, cei doi îndrăgostiți își așteaptă sfârșitul. Deodată, se produce o mare agitație din cauza izbucnirii unui incendiu, ce mistuie tot satul. Lumea fuge, speriată, iar Zurga îi dezleagă pe cei doi, îi înapoiază colierul Léïlei și le spune să fugă cât mai curând.

Îndrăgostiții se îndepărtează, în timp ce Zurga, rămas singur, pierzând și prietenia și iubirea, se omoară.

Intrarea lui Nadir, în actul I, este întâmpinată cu multă căldură de către căpetenia satului, Zurga, prietenia celor doi fiind reînviată de această revedere. Suspansul acestei revederi este subliniat prin prezența unui lanț de acorduri micșorate în orchestră, premergătoare intervenției tenorului. Prima frază a lui Nadir, scrisă în caracter recitativic, prezintă, la final, rezolvarea tensiunii acestor acorduri, ce se ,,topesc" în tonalitatea Re bemol major.

Schimbarea de tempo în allegro, cu tremolo-ul viorilor, anunță, de asemenea, schimbarea de caracter a muzicii. În aceste fraze, Nadir descrie experiența sa din pribegie prin pădure, unde a învățat să trăiască în sălbăticie, ca într-un fel de călătorie inițiatică, din care s-a întors îmbogățit de noi cunoștințe. Frazele legate, în piano, au caracter narativ și retrospectiv:



Ex. 1

Ele trebuie executate cu căldură și flexibilitate vocală, dar, totodată, cu emisie incisivă care să evidențieze ideea de sălbăticie. Asemenea exemple de sonorități incisive trebuie să se regăsească mai ales pe cuvintele ce denumesc animale sălbatice: ,,tigre", ,,jaguar", ,,panthère", pentru sublinierea ideii de asprime a mediului sălbatic.

Momentul este construit cu măiestria redării experienței sălbăticiei. Întâi frazele au indicația piano, cu crescendo pe mersul treptat ascendent, ce redă starea de urmărire și pândă, pentru ca impactul major să fie păstrat

sincronizării textului ce descrie animalele întâlnite cu indicația forte a vocii și cu prezența salturilor vocale.

Întregul moment descriptiv al lui Nadir se încheie cu dorința sa de a da mâna cu toți, extaziat de ideea revenirii acasă. Zurga îi împărtășește entuziasmul, dar îl interoghează despre respectarea jurământului referitor la Léïla. Ei, fiind amândoi îndrăgostiți de ea, și-au promis să renunțe la iubirea lor, pentru a nu-și strica prietenia. Răspunsul lui Nadir este evaziv: „De mon amour profond, je su me rendre maïtre". În acest răspuns, Nadir menționează întâi dragostea sa profundă pentru Léïla și abia apoi faptul că a reușit să și-o stăpânească.

Nadir insistă că el crede că, la un moment dat, amândoi își vor aminti ultima lor călătorie și popasul în portul Candi, unde au întâlnit-o pe Léïla. Această proiecție în viitor a lui trebuie încărcată, la nivel vocal, de lirism și sensibilitate. Apogeul pe cuvântul „l'âge", pe nota fa, exprimă convingerea personajului că impactul pe care l-a avut Léïla asupra lor va transcende timpul.



Ex. 2

În acest fel, el îl reintroduce și pe Zurga în atmosfera vechii amintiri. Fraza incipientă a duetului, „Au fond du temple saint", intonată de tenor, trebuie „izvorâtă" din adâncul trăirilor profunde ale personajului, cu măiestria transmiterii frământării sale interioare. Motivul muzical este repetat de trei ori, de fiecare dată la distanță de un interval de cvartă perfectă ascendentă. Acest lucru trebuie să se concretizeze într-o manieră interpretativă cu caracter ascendent al stărilor și vocalității, care evoluează spre fraza care descrie apariția Léïlei : „Une femme apparait":



Ex. 3

Pe acompaniamentul arpegiat intonat de orchestră, Nadir continuă cufundarea în amintirea zilei întâlnirii Léïlei, multitudinea detaliilor reținute făcând dovada unei amintiri încă vii. El relatează cum mulțimea s-a plecat în fața ei, privind-o cu surprindere și șoptind faptul că a venit zeița, care din umbră se ridică și își întinde brațele. Starea lui Nadir este încărcată de sensibilitate și emoție, lucru ce trebuie să se facă simțit la nivel vocal, mai ales că fiecare propoziție a frazei descrise mai sus este delimitată la nivelul scriiturii muzicale de pauze. Acest lucru indică freamătul interior al lui Nadir, datorat puternicei impresii pe care preoteasa i-a făcut-o. Vocal, pauzele trebuie să ia forma unor respirații aparent fugitive, dând impresia unor cezuri, ce nu întrerup continuum-ul planului textual.

Celebra temă muzicală în tonalitatea Mi bemol major de pe versurile ,,Oui c'est elle, c'est la déese" este cel mai cunoscut fragment al operei, datorită căruia capodopera lui Bizet a câștigat în popularitate:



Ex. 4

În acest duet, cei doi bărbați jură să rămână prieteni, renunțând la iubirea comună pentru Léïla. Cu toate acestea, versurile descriu într-o proporție covârșitoare însușirile pozitive ale Léïlei, dovadă clară că cei doi resimt încă iubirea pentru tânăra preoteasă. De asemenea, această temă muzicală va fi folosită în diferite contexte, elementul comun fiind simbolizat de ideea generală de jurământ, ce va traversa întreg spectacolul, pe toate planurile relațiilor interumane ale personajelor. Totodată, această temă ar putea-o reprezenta pe Léïla, mai ales că linia ei melodică se „naște" din

dorința celor doi bărbați de a o descrie pe tânăra preoteasă. Ea devine liantul dintre cei doi, motivul care îi unește și îi și desparte, deopotrivă, dar, mai ales, motivul pentru care Nadir și Zurga sunt, măcar pentru acest moment, pe aceeași lungime de undă.

În cazul acestei prime intonări a temei, cei doi bărbați descriu frumusețea și nota de mister a preotesei, ce poartă un voal pe chip. Mersul treptat ascendent pe fraza „plus charmante et plus belle” evidențiază avântul afectiv al celor doi, ce trebuie bine susținut tehnic, printr-un bun suport corporal al sunetului și o emisie bine „pozată” în mască.

De asemenea, la a doua reluare a temei, remarcăm sugestiva suprapunere a cuvântului „descend” cu sensul descendent al cursului melodic.



Ex. 5

Apogeul temei muzicale este reprezentat de nota si bemol din octava a doua, intonat de tenor, pentru care trebuie realizată în prealabil o respirație adâncă și o bună plasare a sunetului, având în vedere atacul direct. Acest climax pe plan muzical coincide cu exaltarea celor doi bărbați, seduși de amintirea voalului ușor căzut al preotesei, ce a trezit în ei speranța zăririi chipului adorat:



Ex. 6

Mersul treptat al cursului melodic pe această cunoscută temă muzicală ar putea reprezenta o metaforă muzicală a delicateții și gingășiei Léïlei.

Pe același acompaniament arpegiat al orchestrei, Nadir și Zurga continuă nararea episodului întâlnirii preotesei, prin fraze recitativice intercalate. Ei descriu cum Leïla își face loc prin mulțime și ei nu reușesc să

îi zărească chipul. Starea de grație și senzația de dilatare a timpului creată de acompaniamentul arpegiat și mersul treptat al frazelor vocale dăinuie pe tot parcursul prezenței Léïlei în amintirea lor. Vocalitatea trebuie însoțită de căldură și rotunjime, lucruri ce conferă vocii noblețe și efect de ecou, sonoritate ce ajunge la auditor într-un mod mult mai profund, debarasat de aspectul epatant.

De la fraza „elle fuit”, când ea dispare, Nadir este scos din starea de transă de amintirea vrajbei ce s-a pornit între ei din acel moment al afecțiunii prezentate de amândoi pentru aceeași femeie. Pe lângă incisivitatea discursului vocal, cu salturi intervalice mari, totodată și acompaniamentul se schimbă, orchestra realizând tremolo-uri în forte, ce sugerează agitația și furia ce s-a născut din acel moment în sufletele personajelor. Vocal, trebuie să se simtă trecerea de la lirismul frazelor de linie precedente la impulsivitatea celor de acum, printr-o emisie incisivă, în direcția spinto.

Dialogul este detensionat de Zurga, care îi reamintește cum nimic nu trebuie să stea în calea prieteniei lor. Acompaniamentul se repliază pe modelul acordurilor arpegiate, iar ei jură să rămână prieteni.

Tema cunoscută se reia în Tempo I, pe alte versuri de această dată, ce fac referire nu numai la calitățile Léïlei, dar și la ea ca element unificator între cei doi. Totodată, se reiterează ideea jurământului, pe care se învoiesc amândoi să îl respecte.

După încheierea duetului, Zurga se însuflețește la venirea preotesei ce urmează să se roage pentru siguranța pescuitorilor și îi explică și lui Nadir, cum ea trebuie mereu să stea ascunsă sub voal și să se roage.

Apariția Léïlei (a cărei identitate este încă necunoscută) se realizează pe tema din uvertură, dar, totodată, și pe tema duetului celor doi. În acest fel, se poate întări ideea că tema aceea îi aparține ei, descriind-o, dar, în același

timp, ea apare într-un moment în care este vorba tot despre ideea unui jurământ: de data aceasta, cel al Léïlei cu propria menire de preoteasă.

Ritualul jurămintelor depuse de Léïla recurge firesc, până în momentul în care Zurga îi prezintă Léïlei consecința nerespectării jurământului: moartea. Atunci, Nadir exclamă „O, funeste sort!"(„O, soartă funestă!"), ca pentru sine, lucru ce trădează ori faptul că a urmărit-o, din iubire, ori că, pur și simplu, i-a recunoscut glasul.

Dovada legăturii afective dintre Léïla și Nadir este evidentă prin imediat următoarea ei replică: „Ah! C'est lui!"(„Ah, el este!"), ce arată faptul că îl recunoaște imediat după voce și îl denumește prin pronume personal, lucru ce trădează cum „el", „acela" este nucleul frământării și gândurilor ei.

După încheierea ceremoniei jurămintelor, Nadir, singur, se frământă în urma reîntâlnirii Léïlei. În recitativ, agitația lui Nadir este susținută orchestral de tremolo-uri. Salturile intervalice din discursul său muzical dovedesc lipsa de calm și fluxul continuu al gândurilor sale, ce se rostogolesc, amestecându-se într-un amalgam din care singurul fir conducător este dorința sa continuă de a o revedea și auzi pe tânăra preoteasă. În primele fraze, el descrie impactul puternic pe care l-a avut auzul vocii ei. Extazul ce îl cuprinde ia o turnură descendentă, atât ca informație textuală, cât și muzical, când realizează că, din cauza pasiunii sale arzătoare, i s-a întâmplat de nenumărate ori să i se pară, în van, că vede chipul ei.

După aceea, conchide că e doar delir, căutând să îndepărteze din trăirile sale zbuciumul nesiguranței, modulația în tonalitatea La minor evidențiind deznădejdea sa. Corzile au o intervenție tot în aceeași tonalitate, la unison, ca ecou al stărilor lui Nadir.

În același fel, după fraza în care spune că ar fi trebuit să îi spună tot lui Zurga, deoarece probabil că știe deja tot, intenția sa pozitivă este însoțită

de modulația frazei sale în tonalitatea Do major, situație redată imediat de orchestră, printr-un pasaj în aceeași tonalitate.

Tot acest carusel emoțional al personajului trebuie susținut de intenții teatrale și vocale bine direcționate, cu „nașterea” vizibilă a gândului premergător atitudinilor scenice.

De la secțiunea largo a recitativului, starea personajului se stabilizează, deoarece, deși cu același acompaniament în tremolo al corzilor, totuși frazele sale muzicale sunt încărcate de lirism. În ele, Nadir descrie cum, de fapt, mânat de puternica sa pasiune pentru tânăra preoteasă, el și-a încălcat jurământul, deoarece, în tot periplul său, nu a făcut decât să o urmărească pe Léïla.

În această secțiune, freamătul crescând al lui Nadir este evidențiat prin frazele scurte, întrerupte de pauze dese. Acest lucru, la care se adaugă caracterul muzical ascendent al frazelor, ce prezintă chiar și cromatisme în ultimele ipostaze, subliniază ideea de urmărire a traseului iubitei sale:



Ex. 7

Penultima frază a recitativului, „J’écoutais ses doux chants” („Ascultam cântecele ei dulci”) intonată pe tensiunea acordului micșorat fa#-la-do#, conduce la așteptarea regăsirii imediate a rezolvării în tonalitatea Sol major. Totuși, Bizet preferă să realizeze modulația în tonalitatea La minor, în ultima frază a recitativului, ca o resemnare pe cuvintele „emportés dans l’espace” („pierdut în spațiu”), ce creează trecerea de la planul activ al urmăririi Léïlei, la cel imaginativ și retrospectiv asupra sentimentului său de iubire.

Introducerea orchestrei în ritm ostinato, cu același motiv repetat de 6 ori, transmite ideea de dor sau gând obsedant al personajului. Întreaga arie

este scrisă în tempo-ul andante, cu 2 strofe cu versuri diferite, dar identice melodic, încheiate cu o codă.

Prima frază a lui Nadir trebuie să dea senzația de continuare și preluare a ritmului ostinato al orchestrei, ca materializare a gândului ce a precedat manifestarea frazelor. Acel piano tocmai la lucrul acesta se referă, nu atât la nuanța piano în sensul său propriu, ci la senzația de continuitate, ce nu trebuie să se întrerupă odată cu fraza incipientă a lui Nadir:

p

Je crois en - ten - dre en-

-co - - re Ca - ché sous les pal - miers

Ex. 8

Cum toată aria lui Nadir este despre amintirea Léïlei și a vocii ei fermecătoare, vocalitatea tenorului nu trebuie să fie atât de concretă și prezentă. Sonoritatea trebuie încărcată de spațiu de rezonanță, pentru a nu cădea în capcana epatării și a nu livra sunete ce ies din contextul unitar al întregii arii. Ea trebuie să dea senzația de flux muzical continuu, neîntrerupt, fără început și final, în acord cu atmosfera redată și în scenă de lumina albastră, ce anunță lăsarea serii.



Foto 1[1]

Orchestra deschide demersul rememorativ al lui Nadir, la fel cum tot ea îl încheie la finalul ariei, creând într-un mod delicat această „breșă", ce suspendă acțiunea. Un element ce adaugă o senzație sonoră inedită în această arie este exotismul său la nivel muzical, dovedit prin realizarea ariei pe nota mi, în modul frigian.

Ca „artificiu" vocal, ce conferă senzație de plutire și suspendare a frazelor ariei, se poate folosi întârzierea pronunției silabei de pe nota la din octava a doua. O mică cezură este necesară pentru a evidenția prin anticipare începerea unui nou vers, dar, mai ales, pentru a crea un dinamism interpretativ, contrar scriiturii muzicale.

Astfel, deși fraza cuprinde mers treptat ascendent, urmând ca abia pe timpul întâi al noii măsuri să urmeze cursul descendent, totuși, vocal, diminuendo-ul se realizează încă de pe ultimul timp al măsurii cu mers ascendent, ce cuprinde climaxul pe nota acută. Acest lucru îmbogățește interpretarea la nivel estetic și „salvează" aria de capcana egocentrică a etalării vocale.

Nadir este trezit din această stare de reverie de intervenția lui Nourabad, care o invită pe Léïla să își înceapă rugăciunea. Când începe să cânte, el este din nou atras și emoționat, exclamând „Ciel! Encore cette voix" („Doamne! Din nou această voce").

Intervențiile sale în timpul ariei Léïlei sunt pline de avânt și iubire. Îi declară că este pregătit să îi ofere viața sa pentru a o proteja și o îndeamnă să nu se teamă. Apogeul pe nota la diez din octava a doua, pe fraza „Pour te défendre" („Pentru a te apăra"), este plasată tocmai pe pronumele „te", exprimând atenția lui Nadir, ce se canalizează exclusiv asupra Léïlei.

[1] În poză: Adrian Mărginean în rolul lui Nadir, sursa: pagina de Facebook a *Teatrului Național de Operă și Operetă „Nae Leonard"*, Galați

După rugăciunea intonată în fața tuturor, preoteasa este îndrumată de preotul Nourabad înspre templu. Nadir va pătrunde și el acolo, pentru a o întâlni pe Léïla.

El se apropie, fredonând încă din depărtare (din culise) un vechi cântec. Influențele exotice ale muzicii lui Bizet în această operă sunt prezente din abundență în acest chanson. În primul rând, indicația prezenței instrumentului numit guzla (înlocuit fiind de oboi), pentru realizarea introducerii chanson-ului, arată dorința compozitorului de a face trimitere la un mediu exotic. De asemenea, alternanța măsurilor, între 9/8 și 12/8, cât și prezența agilităților doar pe finalul frazelor, sunt tot elemente ce validează exotismul muzical al acestui fragment:



Ex. 9

Harpa va însoți versurile tenorului, care vorbesc despre o iubire neîmplinită, despre iubita, ai cărei ochi pare că îi zărește și în luciul apei. Asemănarea versurilor chanson-ului cu povestea celor doi este una izbitoare, deoarece îndrăgostitul continuă să cânte despre cum iubita este captivă într-un palat de aur și azur, la fel cum Léïla este captivă statutului său, nivelul spiritual atins fiind piedică în calea împlinirii amoroase.

O interesantă abordare a punerii în scenă a acestei opere, la *Teatrul Național de Operă și Operetă „Nae Leonard”* din Galați, a fost alegerea regizorului de a-l înfățișa pe Nadir pictat în albastru și pe Léïla în auriu. Acest lucru ar putea să facă trimitere la versurile chanson-ului, ca o metaforă a desprinderii lor din vechile legende sau ca o personificare a celor două astre: soarele și luna.

La nivel vocal, interpretul trebuie să posede elemente tehnice bine definite, deoarece linia frazelor, cu menținerea aceleiași note intonate pe mai multe silabe la rând necesită o bună susținere, ce garantează păstrarea unei intonații curate. Totodată, intonarea primei strofe a chanson-ului din culise face dificilă coordonarea cu orchestra, necesitând atenție sporită la păstrarea unui tempo egal.

Din punct de vedere armonic, starea de reverie generată de tonalitatea Re minor, ce domină momentul, este însuflețită de efuziuni exaltante, pe modulația la tonalitatea omonimă, la reluarea versurilor ce descriu ochii iubitei: „Et les doux yeux" („Și ochii dulci"), „Son regard pur" („Privirea pură"). Acest ultim vers al chanson-ului coincide cu întâlnirea efectivă a celor două personaje.

Tensiunea și clocotul afectiv al îndrăgostiților în momentul revederii este personificat de orchestră prin tremolo-ul viorilor, ce transmite agitația lor interioară și prin tempo, ce trece de la allegro (în chanson) la allegro molto.

Primele sale replici sunt cele în care, exaltat de revedere, o strigă pe nume pe iubita sa. Reacția ei este de surprindere, incertitudine și tensiune, sentimente exprimate și pe plan muzical prin intonarea replicii ei pe acordul micșorat cu septimă micșorată fa#-la-do-mi. Răspunsul lui, însă, prin contrast, deși cuprinde aceeași informație textuală, cea a remarcării apropierii fizice dintre ei, fraza „Près d'elle me voilà" apare încărcată de certitudine și fericire, aspecte redate muzical prin modulația la tonalitatea Mi bemol major.

Interacțiunea lor în aceste prime replici cu caracter recitativ ale duetului este destul de învolburată. Léïla îl întreabă cum a pătruns în templu, îi pune în vedere că prezența sa acolo îi va aduce moartea și încearcă să îl îndepărteze, invocând jurământul său de preoteasă. El îi răspunde cum Zeii și puterea speranței l-au ghidat spre ea și o imploră să nu simtă teamă și să nu îl respingă. Varietatea modurilor în care el încearcă să o înduplece este redată

și la nivel muzical: lirismul frazei „Ah! Fais-moi grâce” („Ai milă de mine”) contrastează cu accelerarea în crescendo molto a frazei cu valori scurte în mers treptat ascendent „Ne me repousse pas!” („Nu mă respinge”), ce exprimă hotărâre și încercare de a se impune.

Din nou, contrastant, după această replică, încearcă să o înduplece prin lirismul frazelor cu mers treptat, prin care îi explică cum nimeni nu îi poate zări, deoarece e încă noapte. Și orchestra îl susține, interpretând la unison frazele sale, creându-se o ușoară decongestionare a tensiunii precedente.

Totuși, ea nu cedează și îi spune pentru ultima oară să se îndepărteze, moment în care el se resemnează și răspunde printr-un deznădăjduit „Hélas!” („Vai!”).



Foto 2[2]

Din acel moment, în a tempo, orchestra realizează ca un fel de personificare a precedentului lor dialog precipitat și pasional, cu intercalarea motivelor muzicale scurte, în ritm punctat, la instrumentele de suflat, recreând starea de agitație a Léïlei, cărora le „răspund” pătrimile accentuate intonate la corzi, personificând determinarea și hotărârea lui Nadir.

[2] În poză: Lorena Mărginean în rolul Léïlei și Adrian Mărginean în rolul lui Nadir. Sursa: pagina de Facebook a *Teatrului Național de Operă și Operetă ,,Nae Leonard”* din Galați.

Pe acompaniamentul contratimpat al corzilor, ce creează impresia de suspin sau oftat interior al lui Nadir, ca reacție în fața refuzului Léïlei, el îi



spune, dezamăgit, pe cunoscuta linie melodică a duetului, cum nu îl înțelege pe el și sentimentele pe care le nutrește pentru ea și nici cât l-a tulburat pe el vocea ei:

Ex. 10

Întregul moment se desfășoară în andante non troppo, într-o notă încărcată de sensibilitate și lirism. Vocalitatea trebuie să fie ușor aerată, plină de senzualitate, flexibilă și mlădioasă, la fel ca linia melodică, ce creează senzația de val, prin alternarea mersului descendent și ascendent al frazelor. Legato-ul trebuie să fie prezent pe tot parcursul momentului muzical, conferind, împreună cu prezența pulsației ternare, eleganța și noblețea unui vals cu caracter melancolic.

O anumită dinamizare a discursului muzical se poate realiza prin a conferi mai mult sens cuvântului „parfumée", scoțându-l din egalitatea ritmului, prin lungirea primei silabe și accentuarea consoanei „p".

Climaxul muzical pe fraza „Quand j'écoutais l'âme charmée" („Când am ascultat sufletul fermecat"), prezent pe nota la bemol acut, pe cuvântul „âme", trebuie să exprime exaltarea și înflăcărarea personajului, animat de amintirea momentului „nașterii" sentimentului de iubire în sufletul său.

Căldura vorbelor sale își are ecou în inima iubitei care, pe aceeași linie melodică, îi răspunde cum și ea își amintește de el și de iubirea ce a simțit-o pentru el din acea seară.

Aflând acestea, Nadir reaprinde înflăcărarea precedentă, moment în care îi vine și orchestra în susținere cu acompaniamentul agitat al corzilor, cu staccato-uri și valori scurte de note. El îi mărturisește că și-a încălcat promisiunea de a o uita, mânat fiind de puterea iubirii. Frazele scurte şi întrerupte de pauze arată precipitarea discursului său, iar apogeul pe cuvântul ,,fuir", pe nota la bemol din octava a doua, reprezintă exaltarea sa pe întrebarea retorică ce i-o adresează: ,,Pouvais-je fuir les beaux yeux que j'aimais?" (,,Cum aş putea uita ochii iubiți?").

Léïla, animată acum de spusele lui, continuă devoalarea sentimentelor sale profunde, arătându-i, printr-un moment încărcat de lirism, cât de mult a tânjit și ea după el.

Reunirea celor doi pe reluarea frazelor cunoscutului duet se realizează şi printr-o contopire la nivel muzical, amândoi intonând tema la unison. Versurile lui Nadir sunt modificate prin dispariția negației la nivelul verbului, exprimând că de data aceasta inima iubitei a înțeles-o pe a sa. Totodată, în această emulație, Nadir urmează avântul iubitei și realizează saltul de octavă, pe si bemol, pe fraza ,,Ah! Oui ton coeur".

Frazele finale ale duetului creează frumosul efect de schimbare timbrală, prin încrucișarea liniilor melodice ale celor doi, care preiau,



alternativ, registrele mediu și acut. Este, totodată, în această viziune regizorală, și prima oară când se ating:

Foto 3[3]

Despărțirea dintre cei doi, după momentul duetului, se încheie cu promisiunea revederii în ziua următoare.

Nourabad, însă, deja i-a surprins, fiind prezent în templu de la ultimele lor declarații. Cei doi sunt prinși și legați, mulțimea cere condamnarea lor la moarte, furtuna a izbucnit, iar ansamblul muzical ce urmează exprimă, în prima parte, gândurile celor doi îndrăgostiți și ale preotului. Cu valori scurte de note, ce exprimă agitație, intervențiile lui Nadir sunt încărcate de revoltă la adresa mulțimii ce îi condamnă și dătătoare de curaj pentru iubita sa, care este înspăimântată. Respirațiile dese între silabele cuvintelor nu trebuie să perturbe păstrarea calmului interior, atât de necesar cântatului.

Apare Zurga, care, neștiind identitatea preotesei, îi eliberează pe cei doi, în virtutea prieteniei sale cu Nadir. În momentul în care îndrăgostiții se reapropie, eliberați, orchestra reia tema duetului Nadir-Zurga, ca un stop-cadru în miezul intensității momentului.

Nourabad întrerupe deznodământul fericit, înlăturând voalul Léïlei, deconspirându-i, astfel, identitatea. Zurga se înfurie, iar ansamblul se reia cu mai mult patos, fiind încununat la final de rugăciunea unanimă către zeul Brahma. Aici, liniaritatea frazelor contrastează cu agitația celor precedente. Astfel, gradul de încărcătură spirituală al locuitorilor face să plaseze ritualul religios deasupra oricărui conflict omenesc.

Elementul muzical central în această operă este motivul duetului Nadir-Zurga, pe care îl putem interpreta ca fiind, deopotrivă, motivul Léïlei,

[3] În poză: Lorena Mărginean în rolul Léïlei și Adrian Mărginean în rolul lui Nadir. Sursa: pagina de Facebook a *Teatrului Național de Operă și Operetă ,,Nae Leonard"* din Galați.

al jurământului sau al prieteniei. El se regăsește și la apariția ei în cortul liderului pescuitorilor, înaintea duetului dintre cei doi, dar și după duet, când înmânează colierul pescuitorului, pentru a fi dat mamei ei. Acest motiv este expresia trinomului personajelor principale, care sunt legate între ele în multiple moduri: cei doi între ei, prin relația de prietenie, fiecare dintre ei cu Léïla la nivel amoros, dar și legătura Léïlei cu Zurga din copilărie, la nivel platonic.

Condamnarea celor doi la moarte este întreruptă de Zurga, ce aduce vestea incendiului. El îi eliberează, astfel, pe cei doi, în timp ce mulțimea fuge să își salveze locuințele. În terțetul ce urmează, cei doi îndrăgostiți își cântă recunoștința și fericirea faptului că sunt liberi. Salturile vocale mari trebuie pregătite cu o bună susținere a respirației și o proiecție incisivă a sunetelor.

După încheierea terțetului, Zurga le indică traseul pe care să îl urmeze pentru a se salva, asigurându-i că va veni și el.

Cei doi se îndepărtează, reluând, la unison, motivul muzical central al întregii opere, pe versuri ce exprimă speranța pe care și-o pun întru viața de iubire și bucurie ce îi așteaptă.

Bibliografie:

Dean, Winton, 1948, *Bizet*, E. P. Dutton and Co., Inc.

MacDonald, Hugh, 2014, *Bizet,* Oxford University Press, New York.

Parker, Douglas, Charles, 1926, *Georges Bizet : His life and works*, Harper and Brothers.

Wright, Lesley, A., 1993, *Journal of musicological research,* vol. 13, Gordon and Breach Science Publishers SA, SUA.

Referințe online:

https://interlude.hk/the-exotic-other-brought-home-les-pecheurs-de-perles-lakme-and-le-roi-de-lahore/ accesat: 18.09.2022

https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/comments-on-the-pearl-fishers-of-georges-bizet/ accesat: 01.10.2022

https://interlude.hk/friendship-and-love-georges-bizet-les-pecheurs-de-perles/ accesat: 30.09.2022

https://www.metopera.org/user-information/synopses-archive/les-pecheurs-de-perles accesat: 29.09.2022

Vocalitatea în opera *La Sonnambula* de Vincenzo Bellini

Lector univ. dr. Adelina Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adelina.diaconu@ugal.ro

Abstract:

Romantic Italian composer, born in Catania, nicknamed "Il Cigno di Sicilia" - The Swan of Sicily, Vincenzo Bellini adopted the compositional style of his 2 contemporaries (Rossini and Donizetti) - the bel canto style, enriching it with his gift for creating wonderful melodies . Richard Wagner admired in Bellini the pure melody, the simple nobility and the beauty of the song. His works, although few (10), are marked by a continuous ascent towards maturity, towards the most original achievement of romantic ideals, even anticipating the emergence of the national revolutionary romanticism, represented by the great Verdi. Among the most famous works of this kind are "Norma", "I Puritani", "I Capuleti ed i Montecchi", "La Sonnambula", "Il Pirata".

Bellini's melody is of a much wider nature than that of his predecessors, in the sense that it calls for ample vocal breathing and an unusual widening of the register palette. He largely abandons the idea of the decorative beauty of the melody of Italian opera, his inspiration flow from the dramatic points where the emotion has reached a peak, demanding the triggering of the lyrical manifestation that transforms that emotion. Therefore, the Bellini melody cannot be identified with the melody of Italian opera in general, constituting a different sphere that sums up the characteristics of an original language within the meridional sensibility.

Key words: *Bellini*, *opera*, *belcanto, vocality*, *La sonnambula*.

Vincenzo Bellini (1801 - 1835) - compozitor romantic italian, născut în Catania, supranumit „Il Cigno di Sicilia” - Lebăda Siciliei, a adoptat stilul de compoziție propriu celor doi contemporani ai săi (Rossini și Donizetti) - stilul belcanto, îmbogățindu-l cu darul său de a crea melodii minunate. Richard Wagner admira la Bellini melodia pură, noblețea simplă și frumusețea cântecului. Operele sale, deși puține (10), sunt marcate de o continuă ascensiune spre maturitate, spre atingerea cât mai originală a idealurilor romantice, anticipând, chiar, apariția romantismului revoluționar național, reprezentat de marele Verdi. Printre cele mai cunoscute lucrări de acest gen se numără: „Norma”, „I Puritani”, „I Capuleti ed i Montecchi”, „La Sonnambula”, „Il Pirata”.

Bellini dădea multă importanță versurilor, scenelor, acțiunii, considerând că libretul este temelia operei. Melodica lui Bellini este de o natură mult mai largă decât cea a predecesorilor săi,

în sensul că solicită o amplă respirație vocală, o deschidere neobișnuită ca dimensiuni a paletei registrelor. El renunță în mare măsură la ideea frumuseții decorative a melodiei operei italiene, inspirația sa revărsându-se din punctele dramatice în care emoția a atins un nivel maxim, cerând declanșarea manifestării lirice care transformă această emoție. De aceea, melodia belliniană nu poate fi identificată cu melodia operei italiene în general, constituind o sferă diferită care însumează caracteristicile unui limbaj original în cadrul sensibilității meridionale. Unitatea dintre sentiment și muzică se afirmă cel mai pregnant în marile arii solo, pe care Bellini le-a conceput ca fiind formate din două secțiuni detașate: prima zugrăvește starea sufletească a personajului, detașată de pasiunile dramei, orientându-se spre o stare contemplativă a poeziei și emoției. A doua secțiune, cea în tempo rapid, nu este legată cert de o anumită formă: după ce enunță motivul melodic principal, autorul imaginează desfășurări melodice aproape improvizatorice, în care fioriturile tradiționale (variațiunile ornamentale sau cadențele de mare virtuozitate) nu anulează impresia părții lente, ci dimpotrivă, subliniază un anumit aspect al acesteia.

Opera „La sonnambula" a avut premiera în data de 6 martie 1831, la Teatro Carcano din Milano, bucurându-se de un mare succes. Lucrarea este structurată în două acte, iar libretul îi aparține lui Felice Romani, care s-a inspirat din comedia – pantomimă a lui Eugène Scribe, scrisă în anul 1819: *La sonnambule ou l'arrivée d'un nouveau seigneur*. Bellini și Romani au eliminat scenele care încărcau inutil acțiunea și au transferat acțiunea în Elveția. Distribuția de la premiera operei a fost de excepție: Giuditta Pasta, Giovanni Rubini, Luciano Mariani, la pupitrul dirijoral fiind chiar compozitorul. Muzica acestei creații se caracterizează printr-o mare expresivitate, coloratura nu este de factură rossiniană, ci are o eleganță și o lejeritate ce servesc sentimentele exprimate. Opera se concentrează pe cântul vocal, beneficiind de o orchestrație lejeră și discretă – aspect pentru care Bellini a fost criticat chiar de italieni. Bellini urmează stimulul poeziei și compune într-o manieră care se abate de la schematismul frazării formale consacrat în opera italiană din epoca respectivă. Opera este, însă, extrem de omogenă prin unitatea de stil, reflectă maturitatea compozitorului; ea a devenit, în contextul secolului al XIX-lea, prototipul operei idilico-pastorale.

Aria „**Care compagne… Come per me sereno… Sovra il sen**" este plasată la începutul actului I al operei, moment în care Amina, personajul principal, își exprimă bucuria de a se fi logodit cu iubitul ei, Elvino, bucurie pe care dorește să o trăiască alături de prietenii ei și de mama ei adoptivă. Felice Romani, libretistul operei „La sonnambula", a conceput personajul Aminei ca

pe o tânără de o inocență și o simplitate caracteristice personajelor poetului grec Theocritis, poet din Siracusa ce stabilește tradiția pastorală încă din secolul al III-lea. Aceste însușiri sunt foarte bine redate de structura ritmico-melodică a ariei analizate, structură ce subliniază bucuria de nedescris a personajului principal.

Astfel, în recitative se remarcă tendința de a începe o frază cu ultima notă din fraza precedentă, creând o continuitate melodică, ce dă mai multă unitate întregii părți întâi. Ritmul este dezvoltat prin scurte progresii, prin pauze de natură morfologică, prin care se realizează un dublu proces – de suprimare de sonorități și, în alte părți, de dilatare a formulei ritmice. Aceste pauze nu sunt introduse pe timpi accentuați, însă redau foarte expresiv emoția personajului. De asemenea, apare diminuarea ritmică neproporțională, ritmul anacruzic și punctat (în intervenția corului), cumulul valorilor, prin punct de prelungire și triolete. Un efect estetic aparte creează ornamentele - apogiaturile lungi superioare sau inferioare, ce parcă opresc în loc desfășurarea melodiei și sugerează suspinele dulci de bucurie ale personajului principal și, de asemenea, grupetul superior cu bemol, format din 5 sunete, ce apare spre sfârșitul celui de-al doilea recitativ. Acompaniamentul susține subtil cântul vocal, prin note lungi sau ritm punctat.

În partea ce urmează – *Andante mosso* – acompaniamentul pianului susține linia vocală prin optimi cu staccatto, la mâna dreaptă și doimi sau optimi staccatte, intercalate de pauze de optimi, realizându-se un proces de suprimare de sonorități. Vocea are intervenții scurte, realizate prin secvențe augmentate ritmic, ritmul fiind anacruzic.

În partea *Cantabile sostenuto assai*, linia melodică vocală este mult mai bogată, apar mai multe diviziuni excepționale: triolete de optimi, simple sau augmentate ritmic și sextolete de șaisprezecimi, simple sau augmentate ritmic prin punct de prelungire. Sunt prezente, de asemenea, ornamentele: apogiaturile lungi sau scurte, grupetul și trilul. Discursul melodic este construit tot prin secvențare, antecedentul este simplu, expozitiv, iar consecventul este variat prin diminuare ritmică, repetându-se uneori de două sau chiar de trei ori. Pauzele sunt de asemenea prezente pe tot parcursul discursului muzical, având un rol deosebit de expresiv. Acompaniamentul este construit din note punctate la mâna stângă și triolete la mâna dreaptă, pentru ca mai apoi trioletele să fie folosite pentru ambele mâini, însă la mâna dreaptă avem de-a face cu un proces de suprimare de sonorități, prin înlocuirea primei optimi din triolet cu pauza corespondentă.

CANTABILE SOST.º ASSAI

A

20

CANTABILE SOST.º ASSAI

Co _ me per me se _ re _ _ _ no

p

Ex. nr. 1 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul 1

În varianta de concert, partea corală ce precede cea de-a doua mare secțiune a ariei analizate nu se cântă, astfel că voi analiza în continuare secțiunea *Moderato*. După cum am spus în introducere, prima parte a ariilor belliniene prezintă starea sufletească a personajului principal, predominantă fiind atmosfera contemplativă, lirică. În cea de-a doua parte, în tempo rapid, după apariția melodiei principale, compozitorul îmbogățește această melodie prin variații ritmico-melodice, prin fiorituri și cadențe de mare virtuozitate. Astfel, observăm că antecedentul și consecventul apar prima dată la pian, pentru ca mai apoi să fie preluate de linia melodică vocală, ce începând cu a doua frază, variază ritmic și melodic melodia enunțată la început.

AMINA

(abbraccia Teresa, e prendendole una mano, se l'avvicina al core)

23 MODERATO

p

Sovra il

A

sen la man mi po _ sa, pal _ pi _ tar, balzar; balzar lo sen _ ti:

pp

Ex. nr. 2 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul 1

Variația se realizează prin progresii, prin diminuare ritmică, prin apariția pauzelor, prin rulade ascendente și descendente, pasaje cromatice sau prin apariția ornamentelor de genul grupetului. Melodia se reia apoi, în aceeași manieră, cu noi variații îmbogățite de diviziuni excepționale (triolete de șaisprezecimi). Tot în varianta de concert, nu se mai repetă a doua oară secțiunea *Moderato*, ci se sare direct la partea *Più vivo,* în care pianul enunță o melodie formată numai din optimi, ce se repetă de trei ori, apoi vocea expune din nou figuri ritmico-melodice, variate progresiv în maniera expusă anterior, într-un crescendo ce culminează cu finalul plin de aplomb, încununat de cea mai înaltă notă apărută în arie – mib3 (nescris în partitură).

După cum bine știm, agogica este un factor important de corelație între actul componistic și cel de interpretare, un criteriu esențial în estetica interpretării mesajului artistic. Din punct de vedere agogic și dinamic, aria Aminei din primul act este foarte bogată în modificări de tempo sau de nuanțe. *Andantele* și tempo-ul liber de recitativ din prima parte se împletesc cu nuanțe de *pianissimo* sau *fortissimo*, cu indicații *a piacere*, *col canto* sau *a tempo*. Există, de asemenea, pe tot parcursul ariei, modificări de nuanțe sau de tempo nescrise în partitură, dar cerute de sensul ascendent sau descendent al melodiei sau de desfășurarea ritmică, de caracterul și dimensiunea rezolvărilor armonice, de tot ceea ce ține de agogica deschisă sau închisă (tensiuni-distensiuni, accelerări-răriri de tempo, creșteri-descreșteri dinamice etc.). De precizat este faptul că în prima parte a ariei predomină nuanțele de *piano* și *pianissimo*.

În cea de-a doua parte, se remarcă o creștere dinamică în discursul muzical vocal și în acompaniament – apar de mai multe ori indicațiile *fortissimo* și *con forza*, *crescendo* și *con gran forza*; în același timp, corul urmărește îndeaproape linia vocală pe plan dinamic, având uneori și indicația *sotto voce*, pentru a evidenția linia dinamico-intensivă a vocii. Spre finalul ariei, pe tensiunea crescândă ce se rezolvă după nota mib 3 - momentul de maximă culminație, atât din punctul de vedere al ambitusului cât și al dinamicii, avem indicația *sempre fortissimo* la pian, care se menține până la final. Elementele de frazare și articulație reies din modul de dispunere a notelor și a frazelor. Astfel, în prima parte a ariei, notele sunt dispuse în ambele sensuri, cu intervale mici (în general terțe și secunde), neexistând decât un singur salt mai mare, de nonă mare; se observă elemente de articulație în suită, cu legato de expresie, de frazare și legato melismatic. În partea secundă, elemente ale tehnicii non-legato - note staccate sau accentuate se îmbină cu

legato-ul de expresie și cel melismatic. În ceea ce privește dispunerea intervalelor, se observă preponderența intervalelor mai mari, netrecând însă de limita octavei.

Vocalitatea muzicii belliniene este diferită de cea a celorlalți doi reprezentanți ai stilului belcanto – Donizetti și Rossini, cântul vocal este plin de patetism, sensibilitate și transmite sufletului un sentiment de melancolie dulce și tandră, de reverie, care străpunge sufletul, fără să-l rănească. Cu un rol estetic și expresiv deosebit, elementele stilului belcanto abundă în aria analizată. Cu un ambitus de exact două octave, de la mib1 la mib3, în prima arie a Aminei predomină stilul *spianato* și, apoi agilitățile *di maniera* – mini - rulade, grupete și pasaje cromatice descendente. La început, scriitura vocală este expusă în mod declamativ, în stil *recitar cantando*, iar în secțiunea *Cantabile*, soprana are ocazia de a-și etala măiestria de a mlădia vocea, pentru a exprima bucuria inocentă a Aminei și noblețea sufletului ei. Aproape toate elementele de stil belcanto sunt folosite în doar câteva măsuri - *legato*, *porta la voce*, trilul, grupetul, *messa di voce*, executarea mai multor șaisprezecimi, legate două câte două și acute atacate în *pianissimo,* toate acestea trebuind executate cu maxim control al respirației (ce trebuie să fie liniștită și profundă) și al centurii pelvio-abdominale, ce dă ușoare impulsuri, pentru a nu brusca sunetele și a deteriora expresivitatea vocală.

În partea secundă, se cere o voce omogenă, care poate executa salturi mari și poate trece dintr-un registru într-altul fără nici o problemă. Bătăile inimii și bucuria de nedescris ale personajului sunt redate de micile rulade frânte și pasaje cromatice, cu indicația agogică „*pianissimo*” sau, dimpotrivă „*con forza*”, ce trebuie cântate cu minim de efort, cu o dozare excelentă a aerului, dând accent doar pe prima șaisprezecime a timpilor accentuați. Putem considera acest fragment o pagină cu agilități „*di bravura*”, pentru că cer exactitate, intonație fină, atac rapid și cu aer puțin, dar care susține bine sunetele, în funcție de viteza de execuție.



Ex. nr. 3 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul 1

Se știe că Bellini acorda o mai mare importanță legăturii dintre text și muzică decât predecesorii săi. După ce primea libretul, studia atent caracterul personajelor, sentimentele de care erau animate. Declama versurile fiecărui personaj, observa inflexiunile vocii sale, accentele, schimbările de tempo și găsea, apoi, motivele și ritmurile muzicale potrivite pentru a le transmite prin partitură. Cadența prozodierii este specifică limbii italiene, aceasta influențează corespondența între durate și silabele cuvintelor. Dacă încercăm să declamăm textul, observăm o dominare a accentului tonic asupra ictusului (accentul ritmic). Rima versurilor este liberă în recitative, iar în părțile de *Cantabile* este îmbrățișată sau monorimă. După numărul de versuri, avem monostihuri și distihuri împletite cu catrene. Ritmul versurilor din primele recitative este o combinație între dactil și troheu. Avem de-a face cu tetrapodii catalectice sau hexapodii acatalectice.

Ca-re com-pa-gne, e voi, te-ne-ri-a-mi-ci/Che-al-la gio-ia mi-a tan-ta par-te pren-de-te,

- v v - v v- - v v - v/ - v - v - v - v - v v - v

Ritmul versurilor din secțiunea *Cantabile* este tot o combinație de dactil și troheu – tripodii acatalectice.

Co-me per me se-re-no/O-ggi ri-na-cque il dì

- v v - v - v /- v v - v v -

Ultima parte este identică ca ritm al versurilor cu cele precedente, constituind tetrapodii acatalectice.

So-vra il sen la man mi po-sa, / Pal-pi-tar, bal-zar lo sen-ti:

-   v v - v -   v - v /-   v -   v -   v - v

Aria „**Ah, non credea mirarti… Ah, non giunge!**” încheie opera „La sonnambula”. Din punct de vedere ritmico-melodic, aria Aminei din finalul operei este foarte sugestivă, atât pentru tristețea adâncă din prima parte (în partitură este notat un moment în care eroina plânge), cât și pentru bucuria nemărginită din cea de-a doua parte, care reprezintă momentul în care Amina se trezește din starea de somnambulism și se împacă cu logodnicul ei, care o credea infidelă. Secțiunea *Andante cantabile* începe cu o melodie foarte patetică – antecedentul primei fraze este construit dintr-o succesiune de secunde mari și mici, care pornesc de la nota mi1, ajung la do2, apoi coboară înapoi pe un ritm deosebit de sugestiv pentru plânsul Aminei: o optime punctată, urmată de o șaisprezecime, triolet de optimi și apoi de o pătrime.



Ex. nr. 4 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Consecventul răspunde printr-un ritm anacruzic, dezvoltat prin augmentare intervalică și printr-un grupet inferior cu toate notele scrise în partitură. Următoarea frază conține un antecedent anacruzic, dezvoltat ritmic prin secvențare, apare din nou grupetul, de data aceasta superior și, ceva excepțional, un consecvent care apare de 4 ori, de fiecare dată secvențat diferit.

Pianul acompaniază prin triolete arpegiate, ascendente și descendente, prima notă fiind întotdeauna la mâna stângă, până la momentul în care un alt personaj intervine – Elvino. Aici, mâna dreaptă are melodia lui Elvino, pe care îl dublează, iar mâna stângă acompaniază cu triolete arpegiate. În cele două intervenții, antecedentul aparține lui Elvino, având o melodie mai complexă, iar consecventul Aminei, cu o melodie simplă, patetică, cu durate și intervale mici. În cea de-a doua parte a acestei secțiuni, predomină ritmul punctat și trioletele de optimi. Ca efect deosebit este sincopa egală, accentuată, pe jumătate de timp de pe cuvântul „no”, care se repetă de

2 ori, sincopă care accentuează negația. Interesant de urmărit este cadența cu care se încheie prima secțiune a ariei analizate: este dezvoltată ritmic prin progresii, șaisprezecimile predomină; un punct culminant este nota la2 sau lab2, care revine ca o amintire a tonalității în care a început aria, apoi, după un grupet superior cu diez, melodia se finalizează cu nota do2, iar pianul încheie cu arpegii descendente în Do major.



Ex. nr. 5 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Un efect estetic deosebit îl au pauzele, care ajută la crearea ritmului anacruzic și care exprimă și suspinele eroinei.

În varianta de concert, se sare recitativul care urmează și *Allegro-ul brillante*, așadar voi analiza în continuare *Allegro moderato*, o secțiune în care ritmul punctat și duratele mici predomină – optimile, șaisprezecimile. Tema principală este enunțată de fiecare dată cu aplomb, iar ritmul punctat îi oferă temei un caracter expansiv. Melodia Aminei apare prima dată la pian, fiind realizată prin secvențare, cu o formulă ritmică anacruzică și pauze pe a doua jumătate a timpului întâi din fiecare măsură, pauze cu o valoare expresivă mare, ce evidențiază astfel timpul al doilea, care este și accentuat. Vocea preia aceeași temă, dezvoltând-o ulterior prin secvențieri, prin apariția repetatelor grupete superioare desfășurate, prin game descendente și arpegii. De asemenea, se remarcă faptul că timpul doi din aproape fiecare măsură - până acum o pătrime cu punct, devine pătrime dublu punctată.



Ex. nr. 6 - Opera La sonnambula, aria Aminei actul al 2-lea

Partea *Più vivo* reprezintă o punte care face legătura cu reluarea temei principale din cea de-a doua secțiune a ariei analizate. Corul o cheamă pe Amina în fața altarului și îi spune că suferința de până acum a făcut-o și mai frumoasă decât era. Pianul acompaniază cu formule ritmice punctate, mâna dreaptă are grupuri de șaisprezecimi, apare dactilul; la mâna stângă, cu un efect deosebit, avem pseudo-sincope și ritm contratimpat. Se revine apoi la tema enunțată în debutul secțiunii, cu noi variații ritmico-melodice: game ascendente, rulade, arpegii ascendente și descendente, diminuare ritmică proporțională, toate acestea fiind încununate de cadența din finalul ariei, formată din grupete superioare duble, rulade frânte, arpegii descendente și triluri. ***Variațiile din reluarea temei și cadențele sunt preluate din înregistrarea live integrală a operei „La sonnambula" făcută de Maria Callas la spectacolul din data de 4 iulie 1957 în Köln, Germania, la pupitrul orchestrei Teatrului La Scala din Milano fiind dirijorul Antonino Votto.***

Tot în varianta de concert, se sare direct la coda cu formule ritmice alcătuite din repetate dactiluri și, apoi, doimi, care încheie aria Aminei și, în același timp, opera „La sonnambula".

Absența prea multor indicații agogice și dinamice din prima parte a ariei analizate ne indică faptul că autorul a vrut ca interpreta rolului Aminei să se lase purtată de melodie, de sentimentele exprimate de ea și să redea după cum simte acest fragment muzical deosebit de trist. Prima indicație de tempo este la începutul ariei – *Andante cantabile* – împreună cu nuanța de pianissimo, care se menține până la modulația pasageră în Do major. Frazele sunt construite pe principiul tensiune-distensiune, predomină răririle de tempo, toate acestea fiind influențate de sensul ascendent și descendent al melodiei care este ingenios elaborată de compozitor. Odată cu modulația în Do major, caracterul melodiei cere o ușoară creștere dinamică și o grăbire de tempo, elemente ale agogicii deschise care nu fac altceva decât să evidențieze și mai mult durerea Aminei. De precizat că aceste schimbări se produc pe fondul unei oscilații între major și minor. Amina

repetă obsesiv anumite fraze, ea este într-o stare de tristețe nemăsurată, tristețe care i-a declanșat starea de somnambulism. Aceste repetiții obsesive sunt susținute și pe plan agogic prin indicațiile *abbandonandosi* și *lento* la voce sau *lento col canto* la pian.

Schimbarea de situație din *Allegro moderato*, partea care urmează, produce și o modificare a liniei agogico-dinamice: dacă începutul este în piano, un moment de surpriză îl produce acel sforzando prezent pe suspensia pe dominanta tonalității de bază - Sib major. La preluarea melodiei de către voce, intensitatea crește pe măsură ce fraza se desfășoară, iar nuanța de piano e prezentă doar la început de frază. Punctul culminant intensiv este pe nota mib 3, după care se trece în *Più vivo*, unde avem indicația forte. Relarea temei principale cu variațiile ritmico-melodice se face pe același fond dinamic și agogic. De precizat că accelerările de tempo și creșterile dinamice sunt precizate foarte rar în partitură.

Vocalitatea ariei „Ah, non credea mirarti…Ah! Non giunge” ne duce cu gândul la opera Norma, mai exact la aria „Casta diva”, cu acel legato desăvârșit din prima frază.

În *Andantele cantabile* al ariei din actul secund al operei „La sonnambula”, în ciuda aparentei simplități a scriiturii, ne aflăm în fața unei sofisticate forme de melodie infinită, ce l-a impresionat chiar și pe Wagner. Astfel, prin talentul componistic bellinian, se exprimă ideea că un sentiment nu este ceva abstract, ci constituie un mod particular de exprimare a unei persoane, definind contrastele dintre indivizi.

Consider că cea mai potrivită nuanță pentru primele fraze pe care le rostește Amina este *un fil di voce* - nuanță ce ar putea exprima cel mai bine durerea și mirarea din sufletul ei rănit de mult prea gelosul Elvino. Nu este totuși o durere surdă și fără speranță, ca cea a Luciei di Lammermoor, din scena nebuniei, mai ales că Amina se află într-o stare de semi-conștiență sau somnambulism, nu nebunie precedată și de uciderea unui om. Aici, emisia vocală trebuie să fie cât se poate de omogenă și „rotundă” , iar legato-ul - desăvârșit; a ști să creezi o punte de aer între sunete cu o expirație continuă, încât să nu se simtă trecerea, încât un sunet să apară lin din cel precedent, fără nici un gol de aer sau modificare de intensitate și timbru, cu o inspirație profundă, corectă este o mare măiestrie. Arcul primei fraze ar trebui considerat ca fiind mult mai larg, chiar dacă vorbele Aminei sunt întrerupte de pauze de șaisprezecimi sau optimi; presiunea aerului rămâne sus, chiar și gura poate rămâne întredeschisă, efect ce evidențiază starea personajului. Întreaga frază ar putea fi privită ca un suspin, culminând cu acel grupet foarte expresiv, scris cu note reale. Intervențiile

lui Elvino au un mare efect dramaturgic, însă Amina rămâne în lumea ei, încheind cu o cadență ce pretinde și știința sunetelor filate, adică aceeași emisie și poziție înaltă a sunetului ca la cele în *piena voce* - și anume - la2 - în forte, lab2 - în piano, eventual cu *porta la voce* între notele si1 - lab2.

În partea secundă, ritmica este pusă și ea în slujba ilustrării trăirilor eroinei trezită la realitate, pliindu-se melodiei punctate, apoi cu valori din ce în ce mai mici, care solicită agilitatea vocală a interpretei, o agilitate *di bravura*, tocmai datorită sentimentelor exprimate și energiei ce se degajă din scriitura muzicală. Bătăile scurte de diafragmă pe fiecare sunet, mai ales la atacul notelor accentuate din registrul supraacut sau la executarea saltului de septimă mare, de la fa2 la mib3, sunt mai mult decât necesare. Reluarea acestei părți, cu variațiuni melodico-ornamentale, nu face decât să întărească afirmațiile eroinei, menținând starea de imensă fericire și mulțumire până în final; laringele își păstrează suplețea pe tot parcursul ariei, întreaga scenă de somnambulism de la început fiind o probă de rezistență și măiestrie vocală, dar și expresivă pentru interpretarea acestui rol gingaș.

În încheiere, menționăm câteva dintre înnoirile aduse de Bellini muzicii de operă din vremea sa:

- melodrama romantică capătă strălucire și perfecțiune.
- libretul: cerea versuri armonioase și o acțiune scenică rapidă, dar plină de trăiri emoționale.
- mentalitate estetică reformatoare, prin evoluția psihologică înspre bine a personajelor masculine din opera *Il Pirata*, prezentă în transformarea textului și a intervențiilor ritmico-armonice din orchestrație.
- cerea cântăreților o perfectă tehnică a respirației și o implicare totală în acțiunea scenică, pentru ca personajul să capete noblețe și expresie.
- lasă libertate cântăreților prin orchestrația diminuată.
- melodiile sopranei din *La sonnambula* sunt pe o țesătură foarte înaltă, cu ambitus de mare întindere, valorificând la maximum posibilitățile tehnice și expresive ale interpretei.
- pe plan formal, nu mai respectă schema frazării consacrate a operei italiene, în care motivele se succed ca în forma tripartită, ci parcurg o traiectorie spiralată.
- opera *La sonnambula* este considerată regina absolută a vocalității, prin frumusețea melodiilor susținute discret de orchestră.

- în *Norma*, tradiționalul tip de arie (Cantabile- Allegro- Caballetta) este folosit doar pentru Pollione. La celelalte personaje, Bellini introduce declamații alternative ce conduc spre tensiunea dramatică a cadențelor.
- Bellini avea obsesia perfecțiunii, modificând tot timpul operele sale, în funcție de cerințele montării scenice și a îmbunătățirii expresivității interpretative (muncește opt luni la refacerea operei *Il Pirata*; face patru versiuni la opera *Giulietta e Romeo*, de la cea de-a treia operă numindu-se *I Capuleti ed i Montecchi*).
- primul compozitor italian care a reușit o reconciliere a vechiului stil belcanto, dându-i o nouă forța expresivă.
- creează noi tipologii de personaje, prin viziunea sa dramaturgică idealist-romantică; eroii săi trăiesc drame intense, indiferent dacă sunt personaje negative sau pozitive.
- experimentează stilul declamatoriu în opera *La Straniera.*

Bibliografie:

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, 2 vol., București, 1960.
2. Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999.
3. Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980.
4. Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed. Semne, București, 2008.
5. Garcia, Manuel*, Treatise on the Art of singing,* Leonard & Co, London, 1924.
6. Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, București, 1998.
7. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, traducere și glosar N. Gafton.
8. Kirkham, Airlie Jane, *An aural analysis of bel canto:traditions and interpretations as preserved trough selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010.
9. Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948.
10. Osborne, Richard, *Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti, and Bellini*, Amadeus Press, 1996.

11. Pastura, Francesco, *Bellini-romanul vieții*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968.
12. Pilotti, Katarina, *The road to bel canto,on my re-training to Chiaroscuro*, Master's thesis at the Academy of Music, Örebro University, Sweden, 2009.
13. Roselli, John, *The Life of Bellini*, Cambridge University Press, 1996.
14. Weinstock, Herbert, *Vincenzo Bellini: His life and his operas*, Knopf Doubleday Publishing Group, 1971.
15. Willier, Stephen, *Vincenzo Bellini - A guide to research*, Routledge, 2009.

Emoțiile puternice și funcționarea vocii în vorbirea scenică

Conf. univ. dr. Ioana Visalon

Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

ioana.visalon@ugal.ro

Abstract

In theatre, high emotional intensity often involves using the voice at a very high volume for much longer periods of time than in the real life. This situation often generates the chronical fatigue of the vocal folds and even trauma resulting in hemorrhages, edema vocal folds tear or masses (cysts, nodules, polyps). Based on multidisciplinary scientific documentation, this article proposes an updated set of specific principles and objectives for the voice & speech training to increase the resistance and strength of the vocal folds and to regaine the good use of the entire phonatory apparatus, while respecting the need for authenticity inherent in psychological realism.

Key words

Voice & speech pedagogy, high voice volume, strong emotions, vocal training, acting

Una dintre cele mai mari provocări ale vorbirii scenice contemporane este exprimarea veridică și eficientă a emoțiilor puternice. În teatru, intensitatea emoțională mare implică adesea folosirea vocii la volum foarte ridicat, pentru perioade mult mai lungi de timp decât se întâmplă în viața reală. Această situație generează adesea suprasolicitarea plicilor vocale și chiar, în cazurile cele mai grave, apariția de leziuni grave ale acestora (hemoragii, edeme), precum și apariția de chisturi, noduli sau polipi. Având la bază o documentare științifică multidisciplinară, acest articol propune un set actualizat de principii și obiective specifice ale antrenamentului vorbirii scenice care să crească atât rezistența și forța plicilor vocale cât și a întregului aparat fonator la emiterea sunetelor puternice, respectând în același timp nevoia de autenticitate și firesc, proprie realismului psihologic.

Neurobiologia ultimelor decenii a demonstrat că exprimarea emoțiilor primare intense (frică, agresivitate, bucurie, râsul sau plânsul) nu este controlată de partea cea mai nouă și mai evoluată a creierului, cortexul cerebral, care comandă producerea și exprimarea vorbirii ci de nucleii bazali subcorticali, parte a sistemului limbic, responsabil de generarea emoțiilor. Strigătele de frică sau de agresiune, ca și cele de intensă bucurie sunt mai degrabă preverbalizări,

interjecții/vocale nedefinite sau, cel mult, scurte înjurături (vezi maladia Tourette sau cazul în care ne lovim accidental), nu enunțuri lungi și complexe. În situația unui cutremur, de exemplu, ca primă reacției, toată lumea va țipa vocale mai mult sau mai puțin definite. Pentru că situațiile emoționale intense fac apel la cele mai vechi mecanisme de reacție e logic ca aceste emoții să fie exprimate în cel mai vechi limbaj, cel nearticulat.

Așadar, **organic adevărat** este să ne exprimăm emoțiile cele mai puternice în interjecții, nu în fraze complexe. Acest fapt pune într-o nouă lumină sensul interjecțiilor cu care încep uneori versurile teatrului clasic. Teama, furia sau bucuria paroxistice se exprimă mai întâi în limbaj nearticulat. Toate acele *oh* și *ah, vai mie,* care citite literal sună fals, ne semnalează, de fapt, un preaplin emoțional, de cele mai multe ori corect justificat psihologic. Acest preaplin emoțional, odată eliberat, permite minții să se concentreze pe conceperea și exprimarea unor idei complexe.

În majoritatea situațiilor, viața contemporană nu mai necesită vocalizarea puternică. Emiterea sunetelor la volum mare este direct legată de nevoile și emoțiile cele mai primare și mai stringente. 90% din istoria speciei *homo sapiens* s-a petrecut în condiții de savană sau pădure, unde pericolele erau la ordinea zilei. Dacă întâlneai un prădător trebuia să avertizezi rapid grupul tău de vânători-culegatori și, eventual, să îl sperii cu un comportament agresiv însoțit de sunete cât mai înfricoșătoare. Probabil oamenii foloseau zilnic laringele la intensitate vocală mare. Viața civilizată a adus atât îndepărtarea pericolelor reprezentate de animalele de pradă, cât și medierea conflictelor între oameni de către instituțiile specializate (poliție, tribunal). Foarte rar mai avem nevoie să strigăm/urlăm/țipăm. Ne naștem cu abilitatea de a emite sunete puternice și folosim din plin această abilitate în primii ani de viață, atât timp cât suntem foarte vulnerabili și este vital să semnalăm când ne e foame, frig sau avem nevoie de alinare. Pe măsură ce creștem, suntem educați să NU ne manifestăm sentimentele prin sunete puternice. „Nu e frumos să țipi!" e una dintre primele admonestări pe care le primește un copil. Învățăm astfel să ne reprimăm exprimarea sonoră puternică a impulsurilor primare. Această reprimare ajunge o a doua natură pentru omul civilizat, acceptat de comunitate. În consecința, pe măsură ce creștem, aparatul fonator pierde antrenamentul de a produce sunete puternice. De aceea, aproape de fiecare dată când țipăm ne ustură gâtul. Capacitatea de a emite sunete puternice (pe care o avem cu toții în prima copilărie) se pierde la adulți, prin lipsa exercițiului. E logic, așadar, că pentru a răspunde nevoilor de exprimare vocală a emoțiilor puternice este neapărat nevoie de o reantrenare a aparatului fonator. Această reantrenare trebuie să țină seama în primul rând de procesele fiziologice implicate în producerea sunetelor puternice.

În „The Voice" un ghid medical adresat practicienilor vocii (dr. Heman-Acka Y. D., dr. Sataloff R.T, Hawkshaw M. J., 2013, p. 18) se arată că, din punct de vedere fiziologic, pentru a produce un sunet puternic există, practic, trei metode:

- ✓ Prin creșterea forței curentului de aer expirat din plămâni (creșterea presiunii subglotice);
- ✓ Prin creșterea rezistenței glotice;
- ✓ Prin schimbarea formei tractului vocal (eficientizarea folosirii rezonatorilor supraglotici/impostație optimă).

Dintre cele trei mijloace de mai sus, pentru emiterea unui sunet puternic e recomandabil să folosim **creșterea forței curentului de aer expirat în același timp cu adoptarea schimbărilor necesare la nivelul tractului vocal care să faciliteze amplificarea și proiectarea eficientă a vocii.**

Cu cât forța de împingere a aerului expirat e mai mare, cu atât mai mult sunt îndepărtate marginile plicilor vocale la trecerea aerului printre ele. Cu cât aceste margini sunt mai mult îndepărtate, cu atât impactul dintre ele va fi mai puternic la revenirea lor împreună, sub efectul forței Bernoulli, generând astfel un sunet mai puternic. Când mai puțin aer este expirat din plămâni, plicile vocale sunt deschise la distanțe mai mici unele de altele, producând la revenire un sunet de intensitate mai mică. O acțiune similară se petrece atunci când aplaudăm. Dacă inițiem mișcarea cu palmele depărtate mult vom obține un sunet mai puternic decât dacă aplaudăm cu palmele apropiate. Dacă am vrea să obținem aceeași tărie a sunetului și când distanța inițială e mică, ar trebui să lovim mai puternic palmele, folosind o forță musculară sporită. În același fel, în absența unui flux puternic de aer și a unei optime folosiri a rezonatorilor, pentru a ridica volumul pe baza creșterii presiunii glotice, deci a forței musculare care face ca marginile plicilor să se lovească cu putere, o seamă de mușchi accesori ai fonației (mușchii constrictori faringiali, diverși mușchi extrinseci ai laringelui) ca și mușchii plicilor vocale vor trebui să lucreze excesiv. Această modalitate de a folosi musculatura implicată în producerea vocii, se numește în termeni medicali *hiperfuncție laringiană*, iar închiderea bruscă și forțată le poate produce plicilor vocale diverse tipuri de traume (hemoragii, edeme) sau apariția pe suprafața acestora de noduli, polipi sau chisturi.

Antrenamentul pentru folosirea vocii la volum mare

În plus față de cele arătate mai sus, necesitatea acestui antrenament specific este și mai evidentă dacă ținem seama că actorii repetă aceeași situație scenică de mai multe ori, uneori ore în șir, folosind vocea la volum mare pentru mult mai mult timp decât se întâmplă în viața reală.

Așa cum am văzut, lipsa unei tehnici vocale corecte și consolidate pentru funcționarea laringelui la intensități mari poate determina folosirea forțată, excesivă a mușchilor laringieni, așa numita *hiperfuncție laringiană*, cauza unor traume severe ale plicilor vocale (edeme, hemoragii, noduli, chisturi etc.).

Cele mai problematice sunt situațiile de conflict major, în care sunt declanșate emoțiile primare ca furia și frica. Emoțiile primare se exprimă în sunete primare, respectiv țipete de spaimă sau urlete de mânie. Problema este că, deși am moștenit de la strămoșii noștri un aparat fonator capabil să producă sunete puternice, viața civilizată ne-a *dezvățat* să folosim vocea la intensități maxime. Astfel că pentru a produce frecvent și pe perioade lungi sunete vorbite puternice avem nevoie de o *reantrenare* a aparatului fonator. Această reantrenare implică un efort fizic intens, care poate crea o stare de disconfort în corp. Disconfortul poate determina atașarea unei „etichete de neplăcere” exercițiilor, etichetă care semnalizează un comportament de evitat la nivel subconștient, în sistemul limbic, apărând riscul ca antrenamentul să nu mai fie reluat, așa cum arată numeroase studii de psihologie comportamentală (B. J. Fogg, 2020). Este foarte important

ca cea mai mare parte a antrenamentului să fie realizată într-o stare mentală pozitivă, pe teme de comunicare care să exprime bucurie și plăcere, din două motive:

- Emoțiile pozitive favorizează detensionarea musculară, deschiderea rezonatorilor și evitarea crispărilor ce pot genera hiperfuncția laringiană.
- Emoțiile pozitive atașează o *etichetă de plăcere* acestei noi rutine, crescând șansele ca antrenamentul să fie repetat des, fiind mai ușor acceptat de sistemul limbic drept un comportament agreabil.

În plus, antrenamentul trebuie să țină seama de **condițiile fiziologice necesare producerii eficiente a sunetelor puternice și anume**:

1. **Corelarea duratei și forței suflului expirator cu nivelul intensității vocale**. Producerea sunetelor la volum mare presupune, așa cum am văzut, presiune subglotică mare. În absența unei tehnici vocale corecte, încercarea de a emite brusc un sunet puternic poate determina apariția hiperfincției laringiene, adică o forțare a musculaturii laringelui și o coliziune brutală a plicilor vocale. Pentru a acumula presiune subglotică mare, e nevoie ca la început să se asigure o suficientă durată sunetului, cu creșterea treptată a volumului. Pe de altă parte, această durată nu trebuie să depășească **momentul la care nu mai există suficient suflu expirator la dispoziție pentru a susține presiunea subglotică mare.** Conștientizarea acestui moment la care e necesară oprirea vocalizării și relaxarea imediată a mușchilor expiratori pentru a permite o inspirație profundă și rapidă prin efectul de vacuum este un element extrem de important al antrenamentului. Repetările zilnice vor face ca acest tip de respirație să devină un automatism asumat subconștient la emiterea sunetelor puternice.
2. **Corelarea volumului vocii cu înălțimea sunetului emis**. Intensitatea mare a sunetului implică creșterea înălțimii sunetului, din motive fiziologice. Această corelație a fost pusă în evidență de multiple studii (Titze I. R., 2010.p. 28-32). Așadar, mai ales la începutul antrenamentului, sunetele puternice e normal să fie înalte, în zona superioară a ambitusului fiecărui student. În timp, se va putea coborî progresiv înălțimea sunetului, respectând caracteristicile individuale ale fiecărei voci.
3. **Maximizarea tractului vocal în timpul emiterii sunetelor puternice**. Pentru o bună amplificare a sunetelor vorbite este nevoie de un tract vocal cât mai larg și mai deschis și de o bună vibrare a vocii în rezonatorii supraglotici sau, folosind o expresie binecunoscută actorilor, în *mască.* Această condiție este în bună măsură realizată de antrenamentul pentru impostație, antrenament ce îl precede pe cel pentru volumul ridicat. Este absolut necesar să folosim acest tract vocal la intensități mari ale sunetelor. Așadar, antrenamentul trebuie să vizeze consolidarea folosirii optime a tractului vocal la emiterea sunetelor puternice.
4. **Corelarea folosirii optime a aparatului fonator cu exprimarea emoțiilor puternice la intensitate vocală mare.** Folosirea vocii în conflict implică stări de agresivitate, furie etc. Exprimarea acestor emoții este adesea asociată cu crispări ale feței și ale gâtului, cu încleștări ale mandibulei, manifestări care închid și tensionează tractul vocal, putând deteriora grav amplificarea și producerea vocii. De asemenea, la emoții negative mari există riscul dereglării ciclului respirator, astfel că nici presiunea subglotică a suflului expirator nu mai poate fi menținută eficient. Respectarea organicității exprimării vocale a emoțiilor paroxistice

- **maximum de intensitate emoțională se exprimă într-un maximum de intensitate vocală pe vocale nedefinite/interjecții/preverbalizări.**

5. **Folosirea unei articulații precise dar netensionate,** conform principiului**:** *maximum de definiție cu minimum de efort,* enunțat de M. McCallion în ***The Voice Book.*** Acest tip de articulație permite o bună amplificare a vocii și o eficientă folosire a aerului expirat, minimizând bariera consonantică și trebuie asumată prin antrenamentul de eficintizare a articulației.

Pentru a îndeplini condițiile de mai sus, este nevoie de un antrenament progresiv, care să realizeze următoarele **obiective specifice**:

- ✓ Capacitatea de a mobiliza și susține un puternic flux de aer expirator, necesar vibrațiilor la amplititudini mari a plicilor vocale, corespunzătoare producerii corecte a sunetelor puternice;
- ✓ Creșterea rezistenței plicilor vocale la impactul puternic dintre ele, impus de producerea sunetelor puternice;
- ✓ Capacitatea de a corela eficient înălțimea sunetului cu volumul;
- ✓ Amplificarea optimă a sunetelor puternice prin folosirea eficientă a tractului vocal;
- ✓ Asumarea organică a modalităților de mai sus în exprimarea emoțiilor puternice.

Principiile specifice ale antrenamentului pentru asumarea volumului vocal adaptat situației scenice

- Exercițiile pentru volum ridicat trebuie lucrate la început într-o dispoziție mentală pozitivă, care favorizează mobilizarea eficientă a musculaturii și previne crispările și tensionările asociate sentimentelor negative. Nivelul sonor maxim se obține pe teme pozitive și abia apoi se trece progresiv la exprimarea unor sentimente/teme negative.
- Exercițiile ce implică niveluri ridicate de volum trebuie abordate gradual, după o foarte bună încălzire a vocii. Trebuie avută în vedere corelarea nivelului sonor cu înălțimea vocii, menținerea gâtului larg, netensionat și păstrarea alinierii dintre cap și gât, pentru a nu strangula tractul fonator.
- De asemenea, energia vocii trebuie să fie pusă în primul rând în vocale, ele fiind cele care *poartă* vocea în spațiu. Trebuie rezistat tendinței de a tensiona excesiv organele articulatorii și fața, pentru a ține bariera consonantică la un nivel cât mai scăzut, crescând astfel eficiența sonoră a emisiei.
- Gâtul trebuie să rămână cât mai larg, cu palatul moale bine ridicat, oferind o maximă amplificare sunetului. La volum mare, presiunea glotică este mare și deci și consumul de aer este foarte mare. Presiunea glotică foarte mare trebuie să fie susținută printr-o respirație corectă și printr-o eficientă folosire a rezonatorilor, NU pe seama hiperfuncționării musculaturii laringelui, cu precădere a plicilor vocale. În cazul în care se lucrează fără o suficientă încălzire sau fără o suficientă însușire a proceselor eficiente de respirație, impostație și articulație, riscul suprasolicitării și îmbolnăvirii plicilor vocale este foarte mare.

Antrenamentul specific trebuie, așadar, să urmărească **reînvățarea mecanismelor fiziologice corecte de emitere a sunetelor puternice** (mecanisme fiziologice moştenite și folosite în prima copilărie, dar reprimate și „dezantrenate" apoi de normele sociale) și să se bazeze **pe realitatea neurobiologică a exprimării emoțiilor puternice în vorbire.** De asemenea, trebuie să ținem seama de faptul că emiterea sunetelor puternice implică un efort fizic mare, care nu doar că poate declanșa periculoasa *hiperfuncție laringiană,* dacă nu este corect gestionat, dar care poate fi inconștient perceput de sistemul limbic ca fiind un comportament neplăcut și deci de evitat.

Antrenamentul pentru volum ridicat trebuie inițiat devreme, în semestrul 2 al anului I, imediat după ce noile obișnuințe eficiente de postură, respirație și impostație au fost însușite. Este foarte important ca studentul să nu primească teme de conflict major la actorie, până când nu a consolidat tehnica vocală specifică.

Bibliografie

1. CAREY David și CLARCK CAREY, Rebecca, *The Vocal Arts Workbook + video: A Practical Course for Vocal Clarity and Expression,* Methuen Drama; 1st edition (February 6, 2015).
2. DAMASIO Antonio, *Feeling & Knowing: Making Minds Conscious***, Pantheon, 2021.**
3. DIMON, Theodore (2018), *Anatomy of the Voice: An illustrated guide for singers, vocal coaches and speech therapists.* Berkeley: North Atlantic Books.
4. EAGLEMAN, David (2017) ***Incognito – Viețile secrete ale creierului***. Bucureşti: Humanitas.
5. FOGG, BJ (2020) ***Tiny habits: The Small Changes That Change Everything***. USA: Houghton Mifflin Harcourt.
6. Guenther H. Frank, *Neural Control of Speech,* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 2016.
7. GUTENKUNST, Christina și GILLET John (2014) ***Voice into acting. Integrating voice and the Stanislavski approach.*** London: BLOOMSBURY.
8. HEMAN-ACKAH Yolanda, SATALOFF Robert, HAWWKSHAW Mary(2013) ***The Voice: A medical guide for achieving and maintaining a healthy voice.***
9. HOUSEMAN Barbara (2007), ***Finding your voice,*** Nick Hern Books.
10. KEMMERER, David ***Cognitive Neuroscience of Language***, Psychology Press, Taylor& Francis, New York and London, 2015.
11. KROGER J. Bernd, BEKOLAY TREVOR, ***Neural Modelong of Speech Processing and Speech Learning,*** Springer Nature Switzerland AG 2019.
12. LINKLATER, Kristin (2006), ***Freeing the natural voice***. London: Nick Hern Books.
13. MCCALLION, Michael –(1998) ***The Voice Book***, Faber and Faber, London.

14. SAPOLSKI Robert, ***BEHAVE, The Biology of Humans at Our best and Worst***, Vintage Digital, 2017.

Referințe online

SAPOLSKI Robert, Stanford Lecture Collection, Human Behavioral Biology-23. Language:

https://www.youtube.com/watch?v=SIOQgY1tqrU&list=PLqeYp3nxIYpF7dW7qK8OvLsVomHrnYNjD&index=24&ab_channel=Stanford

Giorgio Strehler e la regia lirica

Prof. Paolo Bosisio

Università degli Studi di Milano

Doctor H.C. Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați

Abstract :

This article analyzes the way in which Giorgio Strehler applied his rigorous artistic principles developed in the dramatic theater in the context of the very particular and imperative needs of the opera theater and how he was able to adapt his method to the multitude of models that the opera proposed by over the centuries and in different geographical and cultural situations.

***Key words** : musical theater, opera direction, dramatic theater, Giorgio Strehler*

”Sono sempre stato un direttore d’orchestra mancato e un musicista non mancato come musicista ma come professionista. Io sono un buon musicista dal punto di vista tecnico e sono un buon musicista come ascoltatore, come conoscenza della musica. Forse la mia cultura musicale è più forte della mia cultura letteraria. Conosco forse meglio Mozart di Shakespeare. Questo mi ha permesso e mi permette, per esempio, di fare opere liriche molto bene”.

Così afferma Giorgio Strehler, massimo fra i registi italiani, che ha dedicato una parte importante della sua carriera all’opera lirica, debuttandovi nel 1947 con un allestimento di Traviata alla Scala e proseguendola con una fitta produzione fino a lasciare incompiuta la regia del mozartiano “Così fan tutte” con cui avrebbe voluto inaugurare il suo Nuovo Piccolo Teatro, se la morte non lo avesse colto improvvisa nel 1997.

Di lui scrivevo anni fa:

”Si dovrà riconoscere a Giorgio Strehler il merito di avere esportato per primo sulle scene del teatro d’opera in Italia la serietà, il metodo, la concezione totalizzante, la ricchezza creativa che hanno fatto di lui uno fra i maggiori registi di prosa di tutto il mondo.”

Non mi correggerei se non per porre in evidenza accanto al suo nome quello di Luchino Visconti, meritevole del medesimo elogio e sicuramente corresponsabile del nuovo percorso imboccato dal teatro d’opera in Italia e nel mondo a partire dagli anni Quaranta del Novecento.

Dopo il debutto scaligero del 1947, Strehler torna frequentemente al palcoscenico milanese, chiamato per quasi un ventennio a dirigere opere poco frequentate, estranee al grande repertorio

e quindi meno “rischiose” da presentare al sofisticato e assai tradizionalista pubblico degli abbonati in una veste men che consueta.

Sottolineavo anni fa come in quegli anni di intenso apprendistato, Strehler colga

« […] i limiti connessi con l’esercizio della regia nel teatro musicale, radicalmente diversa da quella drammatica, accennando fra le righe alla magica e complessa alchimia da cui qualche volta soltanto può sortire uno spettacolo importante e centrato. Sorretto da una forte convinzione ideale, che tutti gli conosciamo nella sua attività prevalente di regista e direttore nei teatri di prosa, egli mostra di credere con fermezza nelle potenzialità specifiche di un teatro musicale innervato dalla presenza determinata e determinante di un regista capace di porsi in sintonia con il maestro concertatore per dare vita alla creazione di uno spettacolo in cui l’opera trovi piena realizzazione. »

Negli anni di apprendistato alla Scala Strehler approfondisce la sua conoscenza dell’opera di tradizione (che il suo collega Luchino Visconti aveva avuto la ventura di assorbire fin da bambino in famiglia e nel palchetto di proprietà alla Scala) e comprende l’urgenza di modificare le modalità di allestimento in modo che lo spettacolo non sia la banale messa in scena di una vicenda musicata, bensì il frutto di un attento studio della partitura che consenta di liberarsi delle scorie spesso imbarazzanti della tradizione e di approfondire le psicologie dei personaggi nel pieno rispetto dell’equilibrio tra libretto e musica.

“Interpretare criticamente un testo per metterlo in scena nella sua oggettività” diviene il proposito di Strehler, il medesimo ch’egli pratica in maniera rigorosa nel differente contesto del teatro drammatico.

Ma come ha potuto adattarsi un metodo registico attento, rigoroso, assoluto come il suo alle particolarissime e inderogabili esigenze del teatro d’opera? E ancora, come ha potuto tale metodo adattarsi alla molteplicità di modelli che l’opera lirica ha proposto nei secoli e in diverse situazioni geografiche e culturali?

Strehler è ben consapevole della vastità e della varietà del repertorio lirico tradizionale, esteso nei secoli e in molti paesi diversi, e della molteplicità degli approcci possibili per ciascuna opera o quantomeno per ciascun modello operistico. La varietà contraddistingue egualmente la tradizione della drammaturgia non musicale, ma non mi sembra peregrino sostenere che all’interno del repertorio operistico le differenze si facciano sentire in maniera più forte in quanto amplificate dalla convivenza di linguaggi diversi e simbiotici. Mi sembra che la distanza che separa uno Shakespeare da un Cecov, per fare solo un esempio, sia meno abissale e meno condizionante l’interprete di quella che separa un Mozart da uno Stravinsky.

In entrambi i campi, comunque, il regista consapevole deve meditare quale atteggiamento assumere nei confronti dell’opera che si accinge ad allestire.

Pur nell’eterogeneità delle occorrenze Strehler elabora un suo modo personale di accostare il teatro musicale. E con la chiarezza e la brevità che gli sono consuete esprime il suo pensiero su tale tema complesso raccogliendolo in alcune note datate 1966 e conservate presso l’Archivio

storico del Piccolo Teatro di Milano. In esse il Maestro identifica quattro ipotesi metodologiche potenzialmente percorribili da parte di un regista d'opera.

Prima fra tutte la strada dell'interpretazione paratradizionale, cioè "quasi tradizionale e storica", non tanto fondata su ciò che si presume essere stata la prima rappresentazione dell'opera, quanto sul prodotto di decenni di allestimenti stratificatisi uno sull'altro fino a costituire una sorta di modello, spesso non molto prossimo all'originale, eppure vulgato come se si trattasse dell'unico autentico. »

Una seconda possibile via è costituita dall'interpretazione storicistica, e cioè da una "ricostruzione possibilmente di gusto della scena primitiva, dell'impianto scenico primitivo dell'opera": un rifacimento "storico" - fedele nelle intenzioni, ma necessariamente reinventato in assenza di documentazione completa e affidabile - della rappresentazione originaria.

L'interpretazione modernista - che Strehler definisce giustamente "finta-moderna" - è la terza possibile via, oggi prediletta da molti registi e non pochi direttori di teatro, specialmente stranieri. Si tratta dell'applicazione di alcuni moduli estetici estrapolati dalla nostra contemporaneità e adattati a un testo musicale e poetico del passato, senza che all'operazione presieda sempre una reale giustificazione e spesso allo scopo precipuo di "fare del moderno". Si tratta, insomma, di un procedimento artificioso posto in opera per fare apparire contemporaneo ciò che non è, senza badare per esempio all'effetto di spaesamento che viene indotto dalla forzosa immersione di musica e libretto, necessariamente figli dei loro tempi, nel contenitore allogeno inventato dalla regia. Aggiungo, senza tema di smentita, che in non pochi di questi casi l'"idea" registica nasce prima dello studio e della conoscenza dell'opera a cui viene poi adattata senza troppi riguardi, da artisti che per esempio non conoscono la lingua italiana, tanto meno quella letteraria del passato, e si servono di una traduzione anziché del libretto originale.

L'interpretazione dello spirito è la definizione coniata da Strehler per l'ipotesi metodologica che lo convince maggiormente, in quanto radicata nel suo personale "metodo" di lavoro, sperimentato nei decenni sulle scene della prosa. Con "interpretazione dello spirito" si intende lo studio e la reificazione dello "spirito" da cui l'opera è a suo tempo scaturita: ad esso segue un processo personalissimo di revisione e reinterpretazione che si radica nella cultura di ciascun regista e nella sua capacità di lettura della tradizione con l'occhio di un contemporaneo. Dunque non una ripresa più o meno fedele della tradizione rappresentativa dell'opera e non la ricostruzione pseudofilologica di scelte esteriori e estetiche del passato, non l'invenzione gratuita di una veste attuale con la quale ricoprire l'arte fiorita in un'epoca diversa, ma la l'impegnativo azzardo di recuperare la "verità sostanziale", e non semplicemente formale, dell'opera nel tempo, per proporla a un pubblico di oggi, nel pieno rispetto delle intenzioni originarie degli autori.

Quando si trovò a fronteggiare per la prima volta la questione della regia d'opera, Strehler entrava coraggiosamente in un mondo che vedeva lo spettacolo come un'appendice superflua della musica e del canto, rinunciabile o quanto meno minimizzabile. I melomani, a quel tempo, socchiudevano gli occhi per godere appieno della musica e del canto e preferivano concentrarsi sul gesto del direttore di orchestra anziché guardare lo spettacolo offerto sul palcoscenico. E quindi ai suoi esordi di regista d'opera Strehler certo non poteva aspirare a qualcosa come

l'"interpretazione dello spirito", ma doveva accontentarsi di fare quanto possibile nel giro delle prove brevissime che gli veniva concesso.

Come egli stesso ricorderà, doveva

[…] trovare la giusta via di mezzo e il centro essenziale fra tradizione e realtà, in un contesto con il compositore e il soggetto, o ancora meglio: riscoprire una logica eseguibile, e se questo non è possibile, almeno portare tutto quanto più vicino a una soluzione plausibile.

Proposta certamente complessa quella di Strehler che scrive nelle citate note del 1966:

Strada molto aperta, senza rete ai margini, poiché cerca una sintesi tra tradizione vera, ragioni del passato, significati persino polemici, di una certa opera e sua possibilità di diventare, per quanto possibile, 'contemporanea' di oggi e di sempre, non soltanto per certe sue caratteristiche 'melodicamente emotive', puramente esteriori, melodrammatiche, effettistiche, ma per le sue caratteristiche profonde, la sua carica di reale poesia, di reale emozione.

L'ambizione non si limita, dunque, a cercare una possibile "attualità" dell'opera, ma si spinge fino alla volontà di coglierne l'universalità, la forza che essa contiene e le impedisce di mostrare il peso dei decenni o dei secoli per rimanere sempre esemplare di condizioni storiche e umane mai superate dal tempo.

Già in Cavalleria rusticana (Scala, maggio 1966) Strehler segue la revisione della partitura operata da Herbert von Karajan evitando il verismo folklorico in genere prescelto come chiave di lettura nella tradizione dell'opera e scegliendo, con l'ausilio dello scenografo Luciano Damiani, di ambientare la vicenda in un luogo unico, forse la piazza al sommo di un villaggio inerpicato sulle colline, sul quale incombe una colata lavica rappresa nel tempo. Sicché il clima che i personaggi respirano diviene interpretazione poetica e non riproduzione fotografica della realtà.

Nel Fidelio di Beethoven, diretto e concertato da Zubin Mehta (Maggio Musicale Fiorentino, 1969), Strehler sceglie di ambientare la vicenda negli anni in cui l'opera ebbe la sua stesura definitiva (1814), nella quale più evidenti sembra al regista appaiano i segni della delusione sofferta dal compositore che si sentì tradito dalla controrivoluzione posta in essere da Bonaparte. Dirigendo un'opera complessa e giudicata tradizionalmente poco teatrale, il Maestro ottiene dagli interpreti una dinamica che aderisce perfettamente a quella della vicenda e dello svolgimento musicale. Ne costituisce l'impalcatura espressiva la scena disegnata da Ezio Frigerio, definita "goyesca" dal regista che intende proporre una visività ispirata al grande pittore spagnolo cui Beethoven viene associato non solo come coetaneo, ma anche e specialmente come inquieto testimone delle vicende storico-politiche contemporanee.

Per fare un altro esempio del percorso creativo sviluppato da Strehler, il primo atto de Le nozze di Figaro (Versailles,1973) dimostra la capacità di ricostruire e interpretare con speciale sensibilità lo "spirito" del tempo in cui Mozart compose l'opera e certe intenzioni che tempestivamente dovettero sostanziare il lavoro di librettista e compositore. Come già aveva fatto dirigendo al Piccolo Teatro di Milano la Trilogia della villeggiatura di Goldoni nel 1954, il regista coglie la presenza di un certo sentimento anticipatore del clima rivoluzionario che serpeggia tra le righe del libretto di Da Ponte e nella musica mozartiana. E di tale presenza il Maestro vuole farsi interprete, incardinandovi il personaggio del protagonista che diviene nella sua regia il portavoce della premonizione storica.

Con una forzatura che correggerà parzialmente nella nuova edizione dell'opera diretta da Muti nel 1981, Strehler arriva ad affermare:

Figaro non è un personaggio scaltro, un valletto ridicolo, che si prende gioco del Conte. Egli reca in sé una certa coscienza di classe […] Il Conte è un uomo nato in una società alle soglie della Rivoluzione Francese. Ha difetti e qualità. Al termine della vicenda, egli appare come un democratico, travalicando i problemi di classe per incarnare l'umanità. Almaviva si trova quindi a recitare il ruolo di vittima della storia, della debolezza umana, vittima di un carnefice, Figaro, che attende soltanto che gli eventi storici si volgano a suo favore.

Senza sovrapporre alcun intervento a partitura e testo, il regista impone all'interprete di Figaro di battere ripetutamente con un bastone l'abito del suo padrone appeso per essere spolverato, come se si trattasse del conte stesso, rappresentante del potere costituito contro il quale il servitore intende prendersi una rivalsa. Nella seconda scena del primo atto, lo spunto fornito dal libretto che descrive l'inquietudine del personaggio "passeggiando con fuoco per la camera e fregandosi le mani", si trasforma in un segno forte che simbolicamente allude a un gesto di concreta protesta sociale.

Si deve osservare che l'ipotesi metodologica che Strehler si propone di mettere in pratica incontra non pochi inciampi nella natura stessa dell'opera lirica che per sua natura consente margini di manovra assai più ristretti rispetto a un testo drammatico. Mentre l'impiego dello spazio scenico nel teatro di prosa è sostanzialmente libero, nel teatro d'opera le esigenze acustiche e musicali condizionano ogni regista dotato di consapevolezza e conoscenze tecniche. Egli deve agire mantenendosi entro i confini disegnati dalla scrittura musicale, assai più precisa e vincolante rispetto alla scrittura drammaturgica. Non che quest'ultima non esista e non abbia le sue pretese nel teatro d'opera: il libretto, al contrario, non solo svolge la funzione mimetica, come accade nel testo drammatico, ma integra la partitura poiché la voce-cantante si pone come uno strumento musicale, per cui non è possibile modificare neppure in minima parte il libretto senza rischiare di comprometterne l'esecuzione vocale e tradire la volontà del compositore.

Giudicando la tradizione interpretativa di un'opera lirica come uno degli elementi significativi da considerare criticamente ponendola, se necessario, in discussione, Strehler incontra in tale

caratteristica del teatro musicale un ostacolo teorico e pratico di notevole rilievo, ma anche un nuovo stimolo per le sue riflessioni. Nel suo percorso esegetico la tradizione scenica svolge la funzione di un interlocutore con il quale il regista deve confrontarsi, nella ricerca della verità "oggettiva".

Accostandosi a tale "verità", il regista può anche decidere di prendere le distanze dalla tradizione scenica di un'opera e addirittura di modificarne vistosamente l'ambientazione e l'interpretazione, purché trovi le ragioni di tale distanziamento all'interno del testo musicale e poetico, ossia all'interno delle "ragioni del passato".

Analizzare e conoscere la tradizione non significa nella maggior parte dei casi accettarla, e in ogni caso l'eventuale accettazione deve essere "critica" per mettere in discussione le sovrapposizioni che il tempo ha depositato sull'opera e "ripulirla", raggiungendone il cuore e la verità.

Nel 1975, in piena sintonia con il direttore Claudio Abbado e con lo scenografo Luciano Damiani, Strehler affronta il Macbeth verdiano prendendo le distanze dalla tradizione e abbandonando la consuetudinaria scelta realistica e illustrativa per trasformare il castello del protagonista in un enorme e astratto contenitore in rame la cui impenetrabile chiusura verso l'esterno unita al colore brunito conferiscono alla vicenda un senso di delirante ferocia imprigionando i protagonisti che al cospetto degli immobili cortigiani si aggirano fasciati dalle lunghe code continuamente intrecciate dei loro mantelli. La scena è dominata e avvolta dai cupi riflessi delle tre tonnellate di rame utilizzate per realizzare l'impianto della scena su cui ondeggia un velo rossastro, quasi colore del sangue, definito dal regista

Una nuvola vermiglia gonfia di venia; un polmone ansimante; un'enorme, fluttuante placenta pronta a squarciarsi.

Si può forse meglio comprendere quanto affermato esaminando il processo di elaborazione che ha condotto Strehler e il suo scenografo Ezio Frigerio a definire l'allestimento del verdiano Falstaff alla Scala nel 1980. Come è noto, nelle Allegre comari di Windsor, fonte primaria dell'opera, Shakespeare aveva scelto di non riprodurre filologicamente l'epoca di ambientazione della sua commedia, ma aveva scelto di rappresentare l'idea che egli stesso aveva del Quattrocento. Verdi e il suo librettista Arrigo Boito, non avevano a loro volta voluto riprodurre né l'autentico Quattrocento inglese, né l'immagine che di esso aveva tratteggiato Shakespeare. Il mondo di Boito e Verdi non ignora la storia del passato e la visione che di essa aveva evocato il drammaturgo inglese, ma scaturisce in autonomia, altro rispetto ai precedenti eppure a loro in una certa misura ispirato. Un mondo che nell'ambientazione "lombarda" originalmente voluta da Strehler sembra tradurre visivamente la familiarità di Verdi con la propria terra, senza rinunciare al composito sostrato da cui il capolavoro era germinato.

La concezione tradizionale del protagonista come un grasso e disgustoso buffone, sempre pronto a cicalare e a fingersi un conquistatore si è a tal punto incrostata sulla partitura da cancellarne o

modificarne l’autenticità giungendo a condizionare la scelta dell’interprete, la sua recitazione verbale e mimico-gestuale, sicché potrebbe apparire “sbagliato” e contrario alle intenzioni degli autori mettere in scena un personaggio sofferente, emaciato, nevrotico…

Strehler si domanda:

Quest’ubriacone protagonista, in fondo, di quattro commedie shakespeariane […] è un personaggio che ha fatto parlare di sé quattro secoli e migliaia di pagine. È un tragico eroe oppure un solenne buffone? […] Guai, dunque, a pensare […] a sir John Falstaff come a un personaggio esclusivamente comico. È tragicomico, questo sì. Ma ha dentro sé le problematiche, le angosce, il marasma […] con in più, forse, la paura stessa di vivere, di esistere.

Analizzando in profondità la partitura e la tradizione scenica dell’opera Strehler arriva a disegnare un Falstaff contadino, frutto dei molti apporti che da Shakespeare si sono stratificati fino ad arrivare a Boito e Verdi.

Un Falstaff che sa più di campagna qualsiasi, magari della Padania, che non di Windsor, questo Falstaff insomma farà anche ridere ma non soltanto ridere. Oppure tutte due le cose? È uno straccione speculatore e magniloquente, oppure un cinico filosofo opportunista? Dileggia, astuto e villano insieme, le istituzioni oppure è uno sbevazzone ostinato che sa amministrarsi assai bene nel suo rituale alcoolico? Chissà non sia tutto questo.

Liberandosi dai condizionamenti della tradizione, senza per questo ignorarla, considerando attentamente il libretto in ogni sua componente, non solo contenutistica, ma stilistica e formale, approfondendo le psicologie dei personaggi, costruendo intorno a loro un mondo figurativo capace di porsi come una cassa di risonanza del loro sentire, Strehler raggiunge anche nella costituzione dell’impianto scenico, delle luci e dei costumi una più intima e profonda aderenza alla realtà dell’opera (secondo procedimenti non estranei ai suoi capolavori sulla scena drammatica come Le baruffe chiozzotte, Il giardino dei ciliegi o Temporale), approdando sempre a una visione meno contingente, meno datata e quanto più universale possibile.

Non diversamente si può osservare per Don Giovanni, tradizionalmente rappresentato come un vecchio libertino, un uomo avanti negli anni che gioca a fare ancora il ragazzo per non ammettere di essere invecchiato, e passa da un’alcova all’altra per il puro divertimento di enumerare le sue prede, senza nemmeno - forse - davvero possederle. Ma come si concilia la scelta di Mozart di affidare nella prima rappresentazione dell’opera da lui stesso diretta il ruolo del protagonista a un aitante baritono, l’allora ventunenne Luigi Bassi, se non con un personaggio che deve essere giovane, capace di ridere e divertirsi, affiancandogli come Leporello un suo coetaneo (anche se la data di nascita precisa del basso Felice Ponziani non ci è nota)? Un’osservazione del genere - che, occorre precisare, non rappresenta con assoluta certezza la

“verità oggettiva”, ma ha robuste ragioni a suo sostegno - meriterebbe la prova della scena e certamente Strehler avrebbe voluto averla. Egli avrebbe desiderato “Un Don Giovanni di totale egoistica gioventù”. Ma nel teatro d’opera assai raramente avviene che al regista sia consentita la libertà di scelta che il teatro di regia ha assicurato alle scene della prosa: e in occasione dell’allestimento scaligero del 1987 il Maestro dovette accettare la scelta di un cantante, Thomas Allen, che di anni ne aveva più del doppio di quello voluto a suo tempo da Mozart, e di un Leporello come Claudio Desderi, coetaneo di Allen. Per affrontare il capolavoro mozartiano, Strehler muove dallo studio ampio e approfondito delle sue radici, a partire dall’archetipo storico per passare attraverso le molteplici sue versioni letterarie e drammaturgiche, correlate agli autori che nel tempo si cimentarono con il personaggio del Burlador de Sevilla. Ma soprattutto parte dalla convinzione che

Metterlo in scena significa scaldarsi al fuoco interiore che lo regola, abbandonarsi a Mozart, ai suoi passaggi della mente e del cuore, ora metaforici, specchio della vita umana, ora sentimentali, specchio dell’anima mozartiana, ora puramente fisici, specchio della specie. […] Per afferrare Don Giovanni occorre scendere giù, in fondo, nel buio, e poi riemergere con Mozart. Non bisogna schematizzare, o interpretare cervelloticamente. Bisogna ascoltare. La partitura, le indicazioni dell’autore, la sua mano che non rifiuta, se chiamata in causa, di guidare chi si avvicina.

Il carattere che scaturisce dal complesso lavoro del regista non ricalca più o meno fedelmente la tradizione scenica dell’opera, ma è in un certo senso il risultato di una serie di apporti e stratificazioni sulla quale ogni autore e ogni personaggio hanno depositato un’impronta più o meno lieve, senza cancellare completamente quelle preesistenti per imporne una valida in assoluto. Ciò appare con assoluta evidenza nella composita scena di Ezio Frigerio in cui i frammenti architettonici utilizzati appartengono a contesti differenti: da Villa Manin a Passariano a un affresco del 1771 di Antonio Visentini, dai monumenti equestri del Bernini all’entroterra delle ville venete.

Così conclude il regista:

Mi sono anche chiesto che cos’è formalmente oggi il Don Giovanni per noi? Un’opera nella tradizione del teatro del Settecento cioè di forme chiuse. Ma questa mi è sempre parsa una delle qualità della sua grandezza, con uno scatto continuo da parte del suo autore per uscire da queste forme chiuse. Allora il mio compito di regista sta nel tenerla ancorata allo stile del suo tempo ma anche nell’oltrepassarlo. Senza mai dimenticare neppure un momento che è un’opera scritta nel 1787 due anni prima della Rivoluzione Francese, ma che è legata strettamente al suo tempo storico pur precorrendo secoli di invenzioni musicali e drammaturgiche. Don Giovanni come la commedia umana è la crudeltà, il cinismo, la seduzione, il gioco, il divertimento, il vizio

dell’amore non amore, l’eroismo del rifiuto della trascendenza che però è anche il limite del personaggio Don Giovanni come un mito.

Occorre ora ricordare come Strehler abbia sempre considerato il lavoro con i cantanti non diversamente dal suo quotidiano rapporto con gli attori di prosa.

Esistono - si sa - cantanti che dal punto di vista vocale e musicale sono in grado di interpretare alla perfezione alcuni precisi ruoli (e magari non altri), ma da un punto di vista scenico non sono minimamente in grado di dare vita a quegli stessi personaggi. E ciò non solo a causa di caratteristiche fisiche - come il peso, l’altezza, l’età, l’agilità, la prestanza, l’avvenenza - ma anche e soprattutto a causa di un’insufficiente preparazione tecnica e culturale, prescindente da quella musicale e vocale da molti artisti lirici, invece, giudicata l’unica davvero necessaria. Per Strehler i cantanti sono attori a tutti gli effetti e devono perciò avere il modo di assorbire il senso profondo della lettura registica attraverso prove il più possibile prolungate. Come Visconti, Strehler esige più tempo di quanto la consuetudine del teatro lirico consenta per condividere con gli interpreti le sue intenzioni critiche nei confronti dell’opera, aiutandoli a prendere le distanze dalla “maniera” che ciascuno di loro (e specialmente i grandi cantanti) si sono costruiti interpretando molte volte il medesimo ruolo, con o senza la guida di un regista convinto e convincente. I cantanti lirici (non solo i comprimari, ma anche i grandi solisti) sono molto spesso cantanti di repertorio. E’ assai frequente perciò che un ottimo cantante abbia il “proprio” Otello, la “propria” Violetta, e così via: si tratta di ruoli costruiti con lo studio e con la pratica che accompagnano la necessaria preparazione musicale del cantante che finisce per credere alla loro validità assoluta, a prescindere dalla regia che viene proposta. Egli deve invece tenersi pronto ad adattare il ruolo che conosce alle esigenze dello spettacolo in cui, soprattutto se è un grande e richiesto interprete, si trova a doversi inserire spesso completando l’allestimento in poche sedute di prova (a volte una o due soltanto).

Scrive Strehler:

L’opera è un meraviglioso equivoco che si perpetua da secoli e che ha dato a noi capolavori che ci accompagnano nel nostro cammino umano, ma che ciononostante si porta sempre dietro certi suoi peccati d’origine. In me teatrante, l’opera lirica ha sempre lasciato una sua particolare ‘insoddisfazione’ o infelicità, una sua impossibilità di essere risolta tutta completamente in musica e spettacolo, in musica e teatro. Da una parte, l’astrazione ‘senza scopo’ della musica, dall’altra la concretezza, con il suo scopo drammatico, la sua storia, del teatro. Questi due mondi tentano di fondersi nell’opera, ma giungono quasi sempre ad approssimazioni più o meno alte. Anche perché il problema dell’interpretazione dell’opera lirica è uno dei più difficili, forse ai limiti, impossibile. Limiti che si trovano sempre davanti all’interprete, al regista in questo caso. E tanto più l’opera è alta, tanto più i problemi diventano complessi... Non è facile amare l’opera lirica. Né nella sua forma né nelle sue possibilità concrete di mettersi in scena, davanti al mondo. Non è facile amare la regia di un’opera lirica. Ma Fidelio esiste, esiste Lulu, esiste Wozzeck, esiste Il flauto magico, esiste il Don Giovanni, esiste Otello, esiste Tristano, esiste Simon

Boccanegra... Essi sono là e aspettano qualcosa. Qualcosa che talvolta succede. Talvolta si verifica. Su questi casi limite, io continuo a fare opera.

Ogni opera lirica si rivela una sorta di gioco complesso di compromessi tra musica e parola, tra possibilità effettive di ciascun interprete, questioni acustiche, esigenze spaziali che assai raramente costituiscono una norma nel teatro drammatico. E nell'opera è appunto il linguaggio musicale, espresso nella partitura e nella versione che il direttore d'orchestra decide di darne, a costituire la dorsale interpretativa imprescindibile. Nonostante molti registi, specialmente in questi ultimi anni, prescindano per ignoranza e per supponenza da tale dato di fatto, elaborando piani di regia astratti e persino indifferenti alle questioni della musica, del canto, del suono, immaginati a priori e in assenza di un approfondito confronto con il direttore di orchestra, occorre muovere dalla convinzione che il lavoro interpretativo compiuto da quest'ultimo e la conseguente impronta ch'egli ne imprime in ogni singola componente dell'opera debba costituire il punto di partenza e la guida precisa per il lavoro del regista.

Di ciò convinto con un'umiltà che da un artista così grande può persino stupire, Strehler si impegna costantemente ad accordare il proprio pensiero interpretativo a quello già elaborato dal maestro concertatore che egli non esita a considerare vero "direttore dello spettacolo", unico legittimato ad apporre la firma di autore allo spettacolo stesso, cui pure il regista collabora in modo anche sostanziale, ma sempre rispettoso di scelte imprescindibili.

Anche per l'opera lirica - scrive Strehler - non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d'oggi.

Cunoaştere, încredere, adevăr – un salt către artă!

Conf. univ. dr. habil. Otilia Huzum
Universitatea de Vest din Timişoara
email: otiliahuzum@gmail.com

Abstract:

When we refer to the human being we imagine a living body inside which, in fraction of a second, an infinity of thoughts and states follow one another, which are transposed into gestures, actions, situations… But to art, to the embodiment of a character, to in the discovery of the truth, of whaterver from and kind, we have a parth of knowledge and self-confidence. Obviously we started from genesis, from the supreme Creator, in order to late follow the winding path of the discoveries of the great philosophers and thinkers, personalites who become true guides in setting the stage for their own experiment. Socrates, Plato, Hegel, Noica pave the way for research, for deepening, for experimentation and, finally, for the final conclusion which is nothing but true knowledge. The actor's Theater and Art contains human philosophy, that sap from which man extract his thoughts and problems and leaves, full of desire, to fulfill his creative act.

Key words: imagination, feeling, intellect, actor, creation, performance, knowledge, truth, art, trust

Cunoaştere şi *Adevăr* – elemente fundamentale care definesc aspiraţiile fiinţei umane, noţiuni fără de care nici o cercetare nu poate fi concretizată. Parcurgerea drumului către cunoaştere, într-un mod organizat, marchează începutul înţelegerii, descoperirii şi autodescoperirii, dar oare şi pe cel al încrederii în tumultoasa lume a conceptelor? Relativitatea termenilor *adevăr, cunoaştere* şi *încredere*, mă determină să am o oarecare rezervă în lansarea unor judecăţi cu valoare de unicat absolut. Dacă adevărul este o interferenţă între informaţiile personale, acumulate în timp, iar realitatea nu depinde de ele, atunci mergem cu analiza în direcţia exitenţei unui *adevăr faptic,* al timpului prezent, care conţine forma obiectivă a reprezentărilor omului, la care adăugăm şi partea relativă a lor, una impusă de limitele propriei percepţii. Cu alte cuvinte, atribuim fiinţei umane atât calitatea de observator cât şi pe cea de observat; relaţia dintre aceşti termeni vizând capacitatea de percepţie care oscilează când într-o parte când în cealaltă, încât observatul devine observator şi

invers. Mai precis, între cei doi se află timpul care, în cazul nostru, se contopeşte cu spaţiul, adică cu acea distanţă care permite apariţia ideilor despre subiectul observat. Ideile, la rândul lor, sunt emanaţii provenite din percepţia fiecăruia şi se concretizează în puncte de vedere proprii care promovează sau evidenţialză calitatea de creator a fiinţei umane. Să nu excludem din viziunea lansată acea distorsiune a percepţiei lucrurilor care, de multe ori, oferă o panoramare eronată asupra realităţii (a adevărului); deformată pentru alţii, căci fiecare are maniera personală de a întra în armonie cu universul. Nu putem defini ori stabili adevăruri absolute decât dacă ne orientăm către ştiinţele fixe care oferă o exectitate de netăgăduit. Cercetând profunzimile antropologice ale omului sau extrapolând discuţia către latura religioasă mai descoperim un adevăr, unul care aparţine zonei extrasenzoriale, care nu poate fi contestat şi este reprezentat de Divinitatea supremă.

Revenind la preocupările omului, observăm, în evoluţia sa, că se îndreaptă mereu către acele aspect aflate în opoziţie cu propria gândire sau simţire, căci numai în acest mod are loc cunoaşterea şi autocunoaşterea. Dorinţa de evadare din propriul confort, îl propulsează pe om într-o zonă a cercetării şi a explorării necunoscutului. Domeniul teatral este definit ca un spaţiu al descoperirii, căci artistul întruchipează caractere, diferite de el însuşi. Putem prelua ideea lansată anterior şi regăsim în lumea teatrului atât observatorul cât şi observatul, nimeni alţii decât actorul şi personajul, chiar dacă vorbim de una şi aceeaşi persoană aparent, sau personajul şi spectatorul, dacă perspectiva cercetării face cometarii despre spectacolul în sine. Când analizăm relaţia actor - personaj, interpretarea se bazează pe percepţii, pe capacitatea de a vedea subiectul observat şi pe abilitatea de a-i da viaţă ţinând cont de un context. Personajul existent în condiţia textului dramatic este seva din care actorul îşi extrage întregul bagaj informaţional pe care, ulterior, îl prelucrează şi-l transformă în identitate cu viaţă proprie. Actorul şi personajul, identitatea şi alteritatea, chiar dacă coexistă în acelaşi trup, sunt individualităţi diferite, cu psihologii şi trăsături caracteristice, care comunică la nivel subtil, se supraveghează reciproc şi îşi stabilesc o infinitate de punţi de legătură. În acest mecanism stă esenţa, taina creaţiei şi unicitatea ei, totodată. Munca artistului cu sine însuşi poartă amprenta originalităţii tocmai datorită percepţiilor unice care, ulterior, sunt armonios cosmetizate de imaginaţie. Avem o lume în afara noastră, dar un univers în interior - pune în evidenţă provocarea psihologică a lumii interioare, considerată izvor de inspiraţie, dar oferă imaginaţiei dreptul de sursă indispensabilă şi inepuizabilă a actului creator. Misterul personajului derivă din abilitatea actorului, din capacitatea acestuia de a restitui cât mai fidel

construcţia existentă în lăuntrul propriei minţi şi al propriului spirit. Trebuie atrasă atenţia că în procesul de creaţie *cunoaşterea* joacă un rol definitoriu. Fenomenul se află în strânsă concordanţă cu noţiunea de adevăr, deoarece se concretizează pe baza unui studiu care permite admiterea adevărului doar pe baza cunoaşterii certe. Intervin o multitudine de factori în acest proces, dar vom aminti aportul *încrederii* care se transformă în garant al unor judecăţi demonstrate. Cu alte cuvinte, adevărul, cunoaşterea şi încrederea sunt în strânsă interdependenţă, interacţionează reciproc şi susţin apariţia artistului autentic.

În argumentarea ideilor lansate aducem puncte de vedere ale unor filosofi reprezentativi, care au demonstrat necesitatea interacţiunii noului cu trecutul, unica simbioză care permite deschiderea drumului către cunoaştere.

Astfel, punctul culminant al filozofiei platoniene „teoria ideilor" – poate deveni plecarea către cercetarea şi, ulterior, soluţionarea retoricii oricărei filozofii. Şi, totuşi, *cum este posibilă cunoaşterea?* Filosofii ne-ar întâmpina sugerându-ne o aprofundare epistemologică (partea filosofiei care studiază procesul cunoaşterii), însă, fără un demers al instruirii, nu am putea ajunge la rezultate valoroase. Apelăm din nou la Platon care afirmă că activităţile umane trebuie să aibă ca suport de referinţă ştiinţa - fundament al oricarei filosofii. Deci, la baza experienţei provenite din experimentare stă studiul care pleacă de la o cunoaştere exectă a unor fapte şi întâmplări. Trebuie să admitem că nimeni nu se lansează în cercetare de la propiul eu, ci are ca bază o imensă bibliografia pusă la dispoziţie de înaintaşii săi

Rămânem în sfera de interes a lui Platon care se întreabă: *există ceva neschimbător, ori totul este într-o eternă curgere?* Folosindu-ne de afirmaţiile lui Parmenid (filozof grec, discipol al lui Xenofan și dascăl al lui Zenon din Eleea, 515 – 445 î. Hr.) înţelegem că atomii şi spaţiul gol sunt singurele existenţe adevărate (alături şi de adevărurile matematice, abordate în conceptul de îndoială la Descartes), ceea ce contravin cumva ideilor promovate de sofişti care, în subiectivismul şi scepticismul lor, negau posibilitatea oricarei cunoaşteri general-valabile. Elucidarea vine din partea lui Socrate printr-o analiză a doi termeni „doxa" (cunoaştere) şi „epistymy" (opinie), aratând că numai cea dintâi este veritabilă, deoarece numai noţiunea rămâne neschimbată în veşnica transformare a lucrurilor. Presupunerea pe care o făcea Socrate era că raţiunea, graţie căreia se poate ajunge la formarea noţiunilor, este facultatea de cunoaştere comună tuturor oamenilor şi, totodată, unica origine a adevărului. Pe baza celor relatate, Platon a adâncit şi mai mult conceptul socratic transformându-l în „Idee", fără a expune în vreun dialog propria teorie despre idei. Nu

ştim cine a definit exact ştiinţa ca perceptie, dar Platon combate această concepție, din motivul că, în veşnica devenire şi schimbare în care se găsesc lucrurile senzoriale, simţurile nu pot mijloci o cunoaştere precisă şi clară a acestora. Dacă abordăm ideea subiectivismului existentă în munca actorului şi a spectacolului, fără trecut şi viitor, deoarece se petrece *aici* şi *acum,* iar ce rămâne este doar o schiţă, un contur al întâmplărilor şi o percepţie asupra unor sentimente mai mult sau mai puţin intense sau reale, adimitem ca adevărat conceptul lansat de marele gânditor. Simţurile nu sunt decât nişte organe prin care sufletul nostru percepe lumea văzută şi de aceea ele duc la o cunoaştere relativă. Nu orice reprezentare ne descoperă adevărul cu privire la lucruri. Nici chiar intuiţia nu poate face acest lucru, ea bazându-se pe ipoteze, nu pe adevăruri absolute. Cheia spre adevăr se află în gândirea dialectică, fiindcă numai aceasta poate fixa relaţia între general şi individual. Platon arată că adevărul nu poate fi cunoscut decât prin percepţie, aceasta fiind, o activitate reflexivă, ce poate duce la formarea unei păreri sau reprezentări (doxa). Percepţia poate să aibă o importanţă mare pentru gândirea obişnuită, mai ales dacă este vorba despre o reprezentare corectă. Dar năzuinţa filosofică nu putea să rămână la o astfel de cunoaştere. Despre existenţa lucrurilor, despre deosebire sau egalitate, asemănare sau neasemănare, frumuseţea sau urâţenia lor, simţurile nu ne pot spune nimic, fiindcă despre aceasta nu ne poate lămuri decât activitatea gândirii, care poate compara lucrurile şi formula silogisme.

Pentru Platon importantă este esenţa (ousia) lucrurilor. Filosoful face distincţia între ceea ce este mereu şi nu devine niciodată şi între ceea ce este mereu în devenire şi nu este niciodată. Ceea ce rămâne mereu identic cu sine poate fi sesizat numai prin gândirea raţională, iar ceea ce se naşte şi dispare (putem include personajul şi spectacolul de teatru), fără să fie o existenţă adevărată, este reprezentat prin percepţie şi părere. Cea dintâi este prototipul, cea de pe urmă numai copia. De aceea, cunoaşterea autentică nu poate fi numită decât cunoaşterea prototip sau cunoaştere a existenţei.

Într-un singur punct Platon se găseşte în concordanţă cu sofiştii şi anume în privinţa percepţiei senzoriale. Calităţile senzoriale ale lucrurilor au doar o valabilitate subiectivă, fiindcă percepţia este pentru fiecare altceva, chiar şi pentru acelaşi individ, ceea ce ne determină să admitem că percepţia senzorială nu poate fi mijlocitoarea unui adevăr obiectiv, din pricină că simţurile sunt şi ele într-o continuă schimbare. Auzim deseori în teatru că arta actorului înseamnă pentru fiecare altceva; Hamlet având posibilitatea oricând să fie diferit atât ca înfăţişare cât şi ca substanţă. Datorită acestui fapt, pentru Platon, o ştiinţă nu poate fi adevarată decât ca ştiinţă despre

existenţă reală şi eternă, nedevenită şi neschimbatoare. O asemenea existenţă nu poate fi decât „Ideea” apărută dintr-o gândire pură care reuşeste să se degajeze de orice senzorialitate (activitate a simţurilor). Gândirea este rezultatul celei mai nobile puteri a sufletului, iar percepţia este produsul organelor de simţ ale corpului. Cu aceasta Platon restrânge valabilitatea afirmaţiei socratice, de mai sus, numai la domeniul simţurilor, şi fundamentează astfel autonomia cunoaşterii raţionale ca un fapt ce va influenţa dezvoltarea filosofiei antice greceşti şi va naşte în istoria filosofiei direcţia idealismului filosofic.

Caracteristica filozofiei platonice este dualismul dintre lumea Ideilor şi lumea senzorială. Aceste două lumi se află una în faţa celeilalte, dar fără să aibă aceeaşi valoare. Legătura dintre ele îi oferă posibilitate omul de a se elibera de lumea senzorială şi a se salva în lumea suprasenzorială. În felul acesta, omul se ridică în lumea „Ideilor”, graţie Erosului. Omul urcă spre divin. Este împins de năzuinţa pe care o naşte nostalgia după ceea ce este divin, deoarece ideile, ca forţe impersonale, nu sunt capabile să facă cuceriri. Raportul dintre cele două lumi este unilateral: nu există decât o mişcare de jos în sus. Dinspre idei nu pleacă nici o acţiune salvatoare pentru om. Lucrurile participă la lumea Ideilor, dar acestea din urmă nu participă la lumea lucrurilor. În clipa în care omul este trezit de lucrurilor senzoriale şi presimte că acestea îi indică Ideile, el este curprins de impulsul Erosului, de nostalgia după lumea pură. De aceea Erosul îl determină pe om la întoarcerea despre care vorbeam. Dacă n-ar fi acest Eros, între cele două lumi n-ar fi nici o mişcare. Ele ar sta una lângă alta, fără să se atingă. Erosul este marea şansă a lumii Ideilor, căci deşi ele nu sunt în stare să contribuie la mântuirea sufletului omenesc din închisoarea corporalului, totuşi, omul are, după Platon, menirea ca, graţie nostalgiei „erotice” ce se aprinde în sufletul său, să ajute Ideile pentru a se impune ca puteri în lumea senzorială, ca motive determinante ale voinţei (thymos, thymoeides). Sufletul omului este după Platon de origine divină. De aceea aşa cum piatra este atrasă în jos, tot aşa şi sufletul - graţie Erosului - este atras în sus. Totul în lume are năzuinţa firească să-şi ia locul ce-i revine în conformitate cu natura sa. Judecând în această manieră, aducem în atenţie situaţia artistului de teatru şi a creaţiei sale.

Gândindu-ne la întreaga pledoarie a lui Platon suntem îndreptăţiţi a conduce discuţia către divinul, Erosul, ideile şi sufletul fiinţei umane care, în necontenita căutare, ajunge la creaţie. Evident, dacă plecăm de la principiul că „omul este conceput după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu”, fireşte că nu putem nega apartenenţa lui la caracteristicile divine. Practic întreaga viaţă se află sub semnul creaţiei, deoarece la baza fiecărui lucru întreprins stă semnul noului şi al

unicitaţii. Evidenţa de netăgăuit constă în munca sisifică îndreptată de actor către pătrunderea tainelor care alcătuiesc universul şi implicit misterul propriei fiinţări. Actorul, în interpretarea sa, se transpune într-o ultralume tocmai graţie posibilităţii de evadare. El pendulează între două lumi, real şi ipotetic, pentru a-şi împlini menirea de creator. Numai prin raportare la divin reuşeşte să pătrundă tainele propriului eu cu scopul de a crea alteritatea.

Cel mai important semn al cercetării interpretului rămâne cuvântul. Omul a asociat fiecărei stări sau lucru un cuvânt, iar logosul a devenit astfel element raţional cosmic care conduce către cunoaşterea lumii şi implicit a propriei entităţi. Totul gravitează în jurul cuvântului, care, scris sau sonor, ca mijloc de realizare scenică, este reprezentantul cel mai concret al gândului omenesc, transmiţând viziuni interioare şi fiind purtător de idei, iar forţa acţiunii lui constă tocmai în utilizarea sa clară, naturală şi expresivă. Omul gândeşte în cuvinte şi de precizia formulării gândului depinde claritatea ideii exprimate.[1] Şi de fapt ce face actorul? Caută, cercetează, înţelege, intuieşte şi, în final, se transfigurează. Prin proiecţiile minţii ajunge la performanţa de a contura caractere prin propria individualitate. Să nu ne imaginăm cuvântul doar ca un simplu mijloc de comunicare, ca un liant care îndeplineşte o funcţie tehnică. El are o însemnătate majoră, deoarece nu reprezintă doar un înţeles de sine stătător, ci face cunoscută întreaga lume interioară a artistului, într-un anumit moment. Starea şi forţa interioară, cunoaşterea esenţelor, poate fi făcută doar prin exteriorizare - cuvânt, mimică, privire, acţiune, mişcare într-un permanent echilibru. Când facem referire la lumea lăuntrică, artistul este invadat doar de raţionament, deoarece cuvântul pe lângă înţelesul de sine stătător are şi o energie afectivă, una psihologică şi altă sufletească, care vine pentru a vorbi despre transformările existente în starea interioară. Lumea psihică provine din inteligenţa umană, nu din instinct. Din combinaţia minţii şi a spiritului se pot naşte tonurile, timbrul vocii şi felul de-a rosti, iar încărcătura emoţională completează întreaga măiestrie a rostirii şi contribuie la transmiterea mesajului propus. Apariţia actorului pe scenă nu poate fi întâmplătoare. Scopul pentru care militează arta actorului este capacitatea de transfigurare a artistului şi posibilitatea lui de a transmite un mesaj care să emoţioneze publicul. Cultivarea frumosului şi a emoţiei veridice, expresivitatea corcorală şi elocinţa exprimării sunt resursele interpretului prin intermediul cărora demonstrează calitatea sa de creator.

Din dorinţa de a face o legătură între trecut şi contemporaneitate îl aducem în discuţie pe filosoful Constantin Noica. Descoperim o similitudine între ideea avansată de Socrate şi enunţul

---

[1] Otilia Huzum *Actorul şi arta vorbirii scenice*, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 2012.

lansat de Noica „Vai de cei care caută așezarea în ceva ce curge. … Adevărul e orizont mișcător … nu țintesc către adevăr ca dat (ca în budismul zen), ci înaintez cu el cu tot”[2] O analiză a citatului relevă tocmai evoluţia omului concomitent cu etapele dezvoltării sale, căci numai în acest mod se poate ajunge la cunoaştere. Numai înţelegând trăsăturile generale ale existenţei adevărul şi valoarea pot fi reperate, înţelese şi recunoscute.

Dimensiunile istoriei sunt multiple, iar cea a filosofiei cere a fi studiată dinspre trecut către prezent. Raport de subordonare faţă de ceea ce a trecut proba timpului şi s-a impus ca valoare devine astfel o recunoaştere, un fundament în începutul propriei cercetări. Progresul în conștiința libertății (Hegel) se bazează pe principiul de închidere care se deschide (Noica), deoarece doar spiritul eliberat are capacitatea de a trasa linii viitorului. Afirmaţiile celor doi filosofi devin pilde pentru artistul de teatru sau adevărate invitaţii către înţelegerea libertăţii ca infinit al exprimării. În travaliul creator întoarcerea la sacralitatea formelor teatrale care formează fundamentul este imperios necesară, căci ele, după Peter Brook, sunt „anti-foste, anti-pretenție şi anti-tradiţie”[3], existenţa lor reprezentând astfel un reper, o orientare şi o certitudine a evoluţiei artei teatrale în timp şi spaţiu. Izvorul de inspiraţie raportat la formele evoluţiei provenită din lisa constrângerilor se combină armonios cu recunoaşterea autenticităţii trecutului drept perspectivă a experimentării prezentului. În lungul drum către desăvârşire avem nevoie de distincţia clară între simpla părere dintre a ști ceva și adevărul stabilit prin ştiinţă. Cunoștințele se dobândesc doar în urma permanentei căutări a adevărului şi a raportării la el. Mijloacele sau instrumentele de căutare sunt acelea pe care le posedă omul, indiferent de timp; el fiind supus mentalităţii şi epocii a cărei parte integrantă este.

Închei prin a aduce în centrul atenţiei omul cu toată existenţa sa. Complexitatea funcţionării şi a formei în care se prezintă îl promovează a fi centrul universului cultural, în jurul căruia ia naştere şi se dezvoltă, prin cercetare şi cunoaştere, oricare știință. Originalitatea ţine însă nu de definirea sa în sens de umanitate, ci de ceea ce poate reprezenta individualitatea – înţelegând-o ca pe o realitate strict particulară, unică şi relativ independentă. Fiecare fiinţă apare în lume cu o doză de noutate, singularitate, originalitate, ceea ce o face să nu se confunde cu o altă făptură. Se poate spune că orice particularitate psihică, în măsura în care poate introduce o distincţie, o deosebire faţă de altă persoană, devine expresia unei singularităţi şi, implicit, a unei originalităţi „Le style,

[2] Constantin Noica *Carte de înțelepciune,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
[3] Peter Brook *Spaţiul gol*, traducere de Marin Popescu, Editura UNITEXT, Bucureşti, 1997.

c'est l'homme même";[4] actorul prin calităţile şi capacităţile pe care le posedă demonstrează din plin veridicitatea sintagmei.

BIBLIOGRAFIE:

1. Brook, Peter *Spaţiul gol,* traducere de Marin Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 1997.
2. Hartman, Nicolai *Estetica,* traducerea Constantin Floru studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
3. Hegel, Friedrich *Prelegeri despre estetică*, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1960.
4. Huzum, Otilia *Actorul şi arta vorbirii scenice*, Editura Conphys, Râmnicu-Vâlcea, 2012.
5. Muscă, Vasile *Introducere în filosofia lui Platon*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
6. Noica, Constantin *Carte de înțelepciune,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
7. Vianu, Tudor - *Estetica*, Editura Orizonturi, Bucureşti, 2000.

[4] George-Louis Leclerc de Buffone apud Friedrich Hegel, *Prelegeri despre estetică*, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei, Bucureşti, 1960.